

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS



JOSÉ E ASENET

UMA CRIAÇÃO PECULIAR DA LITERATURA ANTIGA

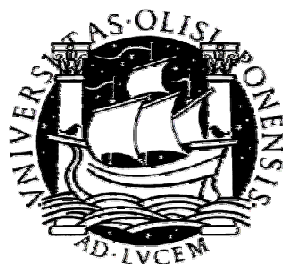
SUSANA MOURATO ALVES

MESTRADO EM ESTUDOS CLÁSSICOS

LITERATURA COMPARADA

2007

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS



JOSÉ E ASENET
UMA CRIAÇÃO PECULIAR DA LITERATURA ANTIGA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO ORIENTADA PELA
PROFESSORA DOUTORA MARÍLIA PULQUÉRIO FUTRE PINHEIRO

SUSANA MOURATO ALVES

MESTRADO EM ESTUDOS CLÁSSICOS
LITERATURA COMPARADA

2007

Ao meu saudoso Pai,
por todas as lições de vida.

Ὡς δὴ τοι, τὸ λεγόμενον,
τὰ παίδων μαθήματα θαυμαστὸν ἔχει τι μνημεῖον.

Platão, *Timeu*, 26 b

Resumo

Neste estudo pretendemos analisar *José e Asenet*, texto apócrifo do Antigo Testamento, à luz das diversas perspectivas espaciais onde se movem as personagens da narrativa.

Ainda que *José e Asenet* continue a estar envolto em diversos problemas de datação, autoria e contexto literário, a verdade é que não deixa de ser um testemunho antigo que suscita as mais diversas interpretações da parte de quem o lê. Não é um texto que reúna um consenso em relação à sua intenção última e todo o simbolismo que o envolve continua a estar longe de uma única explicação.

É nosso objectivo tomar por base a estrutura diegética onde o material alegórico do texto encaixa e estudar, especialmente, o papel das descrições espaciais e a sua função na construção da malha narrativa. À luz de outros exemplos da literatura antiga, principalmente da época helenística, *José e Asenet* aparece como uma criação peculiar no que diz respeito à forma como descreve diversos espaços de acção e à maneira como os gere na articulação de um todo literário.

Num último momento, iremos analisar de que forma a originalidade imagética do texto se expressa, ou não, em termos de recepção artística.

Palavras-chave:

José e Asenet, categorias da narrativa, descrição, literatura helenística, iconografia.

Abstract

In the present study we deal with *Joseph and Aseneth*, an Old Testament apocryphon, regarding several spatial perspectives through which the characters move.

Although *Joseph and Aseneth* remains wrapped in many authorship, date, and literary context discussions, it is an ancient work that awakes many interpretations on its readers. It is not a text that displays a broad consensus relatively to its sole purpose, and its evident symbolism is far from having a single explanation.

It is our purpose to analyse the narrative structure, specifically the role of the space descriptions, and their function in the plot. Concerning some descriptions mainly belonging to the ancient Hellenistic literature, *Joseph and Aseneth* is an original creation. The space descriptions and the way they are used in the articulation of this literary whole make *Joseph and Aseneth* rather peculiar.

Finally, we will study how the original text imagery may or not express itself relatively to its artistic reception.

Key words:

Joseph and Aseneth, narrative categories, description, Hellenistic literature, iconography.

Índice

Resumo / Abstract 4

Índice 5

Agradecimentos 7

Abreviaturas 9

Introdução 10

Parte I – Ao encontro de *José e Asenet* 13

1.1. Da datação e da proveniência 14

1.2. Da tradição manuscrita 16

1.3. Das recensões longa e curta 18

1.4. Da língua original de escrita 21

1.5. Da divisão do texto em duas partes 23

1.6. Do título 25

Parte II – Espaço e Tempo: Pilares estruturantes da diegese 27

2.1. Espaço 29

2.2. Tempo 37

Parte III – A descrição espacial em *José e Asenet* e na Antiguidade 50

3.1. A descrição na Antiguidade: breve apontamento teórico 51

3.2. Descrições espaciais na tradição manuscrita da Antiguidade 54

3.2.1. O palácio de Alcínoo 60

3.2.2. O palácio de Eetes 61

3.2.3. O palácio de Eros 63

3.3. A singularidade da descrição inicial de <i>José e Asenet</i> e a sua relação com a diegese	65
3.3.1. O palácio e a torre	65
3.3.2. Os três quartos	69
3.3.3. As três janelas	72
3.3.4. O jardim	76
3.3.5. A nascente	79

Parte IV – Ecos literários e iconográficos 81

4.1. Ecos literários	82
4.2. Ecos iconográficos	85

Conclusão 94

Bibliografia 97

Anexos 109

1. <i>José e Asenet</i> : Capítulos I e II – Texto e Tradução	110
2. Asenet entre os pisos superior e inferior	115
3. Descrição do Palácio de Alcínoo – <i>Od.</i> VII, 81-132	116
4. Descrição do Palácio de Eetes – <i>Ap. Rhod., Argon.</i> , III, 210-248	117
5. Descrição do Palácio de Eros – <i>Apul., Met.</i> , V, 1-2, 2	118
6. Concordância (suporte digital)	120

Agradecimentos

Um trabalho científico que assim seja denominado com propriedade exige muito mais do que os simples actos solitários de pesquisa e de escrita. Muitos foram os professores e os amigos que directa ou indirectamente contribuíram para que esta dissertação tomasse forma definitiva.

As primeiras palavras de apreço dirijo-as à Professora Doutora Marília Pulquério Futre Pinheiro, que aceitou orientar-me nos meandros de um tema completamente novo aos meus olhos. O desafio a que me propus tornou-se mais suave com a sua ajuda, com os reparos que fez, com o seu profundo conhecimento do romance antigo, com referências bibliográficas que me disponibilizou e com a sua presença audaz e elegante, disposta a ajudar na busca da solução para um trabalho sério e de rigor.

Ao Professor Doutor António Rodrigues de Almeida devo a grande ajuda na feitura da concordância apensa a este trabalho e a afeição sincera com que sempre recebe todos os seus alunos.

Ao Professor Doutor José Eduardo Franco não posso deixar de agradecer, acima de tudo, toda a amizade e dedicação sempre prontas, a generosidade do verdadeiro pedagogo e várias portas inesperadamente abertas.

Estendo também estes breves agradecimentos às Professoras Doutoras Cristina Abranches Guerreiro e Cristina Pimentel, e aos Professores Doutores Arnaldo do Espírito Santo, Manuel Alexandre Júnior, José Pedro Serra e Manuel Barbosa pelas marcas de saber e de afecto que foram deixando na minha carreira, sem que disso se dessem conta.

Aos dedicados amigos e colegas que estiveram comigo nestes últimos anos, agradeço os momentos de puro debate académico e, entre estes, os momentos de pura animação que protagonizámos. Não posso esquecer a Ana Filipa Silva, a Cristiana Lucas, o Hélio Silva, o Hélio Vale, a Matafome, o Ricardo Nobre, o Rui Fonseca. À Paulinha, companheira de caminhadas sinuosas, agradeço a alegria que sempre partilhamos quando estamos juntas.

Agradeço, de igual forma, a todos aqueles que me acompanham quando mais preciso e que nem imaginam que também me ajudaram a escrever esta tese. São amigos generosos, que não merecem ser esquecidos, a Rute e a Ana Isabel, que me seguiram nas lides académicas ali do outro lado da Alameda; a P. A., a Verinha, a Tinhá, o Nuno, o Carlos Alberto, o Letras e o Vasco, amigos de uma vida; a Vanessa e a Vivi, a quem devo todos os telefonemas cheios de saudades, que encurtaram quilómetros de distância.

E porque se fala com emoção, não posso deixar de agradecer ao querido Alexandre todos os passeios de bicicleta e todas as boas palavras de apoio que me soube dizer, como se este trabalho fosse também o seu.

À minha querida Mãe dirijo uma última palavra de profunda gratidão. Tenho para com a D. Edite uma enorme dívida afectiva que, por mais que queira, nunca hei-de conseguir saldar. Sempre foi a grande amiga e companheira, valorosa como uma ilustre guerreira, incansável no amor e carinho que me oferece todos os dias.

Abreviaturas

Ao longo deste trabalho, por uma questão de simplificação da escrita e da leitura, designaremos sempre o nosso texto base, *José e Asenet*, por *JosAsen*, excepto nos títulos e subtítulos já contemplados no índice.

Quanto aos cinco romances gregos, citamo-los em nota de rodapé, utilizando apenas os nomes dos seus autores (Cáriton, Xenofonte de Éfeso, Aquiles Tácio, Longo, Heliodoro). Todas as restantes citações de autores greco-latinos e suas obras são feitas tendo em conta as abreviaturas estabelecidas pelo *Oxford Classical Dictionary*¹. As citações de textos bíblicos e respectivas abreviaturas seguem a edição dos Franciscanos Capuchinhos².

As abreviaturas utilizadas para identificar diversas obras e revistas consultadas estão contempladas na seguinte lista:

ABD – *Anchor Bible Dictionary*
AGAJU – *Arbeiten zur Geschichte des Antiken Judentums und des Urchristentums*
ANRW – *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*
CETEDOC – *Centre de Traitement Electronique des Documents* (Louvain-la-Neuve)
DBAT – *Dielheimer Blätter zum Alten Testament*
HUCA – *Hebrew Union College Annual*
JSJ – *Journal for the Study of Judaism*
JSNT – *Journal for the Study of the New Testament*
JSP – *Journal for the Study of the Pseudepigrapha*
JSPSup – *Journal for the Study of the Pseudepigrapha, Supplement Series*
NT – *Novum Testamentum*
NTS – *New Testament Studies*
OCD – *Oxford Classical Dictionary*
OTP – *Old Testament Pseudepigrapha*
PVTC – *Pseudepigrapha Veteris Testamenti Graece*
REJ – *Révue des Études Juives*
RHPPhR – *Révue d'Histoire et de Philosophie Religieuses*
SBLSP – *Society of Biblical Literature, Seminar Papers*
SVTP – *Studia in Veteris Testamenti Pseudepigrapha*
ThQ – *Theologische Quartalschrift*
WUNT – *Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament*
ZNW – *Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft*.

¹ S. Hornblower, A. Spawforth (eds.), New York, *OCD*, 3rd ed., Oxford University Press, 1996.

² *Bíblia Sagrada*, Lisboa-Fátima, Difusora Bíblica/Franciscanos Capuchinhos, 2006.

Introdução

A datação precisa de um texto antigo, caso não exista nenhuma referência concreta em nenhum manuscrito ou inscrição da mesma época ou posterior, resulta num desafio para os seus estudiosos e leitores. Os romances gregos pertencem a esse imenso conjunto literário do qual não é possível identificar com rigor o ano, a década e, por vezes, até mesmo, o século exacto em que o seu original foi escrito. A par deste problema, e intimamente dependente dele, também a identificação do autor, o local de escrita, a língua original e o contexto histórico-cultural constituem grandes desafios para quem deseja perscrutar a teia criativa de muitos textos.

Contudo, ainda que estes factores sejam verdadeiramente fulcrais na criação de uma peça literária, não constituem rígidos espartilhos ao aparecimento dos mais diversos ensaios sobre as inúmeras interpretações que um texto pode comportar. Se não, atente-se no exemplo particular dos poemas homéricos, que, independentemente de já muito se ter escrito sobre a questão homérica, esta não deixa de ser uma criação que continua a suscitar grande interesse. No repertório bibliográfico *L'Année Philologique* mantêm-se como um dos temas sobre os quais são publicados mais títulos no mundo dos estudos clássicos até aos dias de hoje.

De facto, não são as resistências impostas pela identidade dúbia de um texto que restringem, de forma definitivamente constrangedora, a sua exegese: ao olharmos para a literatura da Antiguidade, temos a prova cabal disso mesmo.

JosAsen está incluído nessa longa lista de exemplares em dúvida quanto aos diversos aspectos de contexto referidos, os quais constituem o “bilhete de identidade” de um texto. Uma longa e espessa observação destes factores-base tem vindo a ser feita no sentido de devolver ao apócrifo o seu autor, data e intenção perdidos. De facto, são estes os primeiros passos a dar para a sua descoberta e conhecimento, mas parecerão sempre difíceis se, efectivamente, o que restar da tradição do texto forem apenas manuscritos libertos de qualquer comentário de algum hermeneuta que os estudou.

Asenet é a protagonista deste apócrifo veterotestamentário, juntamente com a figura de José, filho de Jacob. Para além deste texto, que consagra, principalmente, a

conversão da filha do sacerdote egípcio Pentefrés do politeísmo para o monoteísmo, a figura de Asenet é referida na Bíblia apenas três breves vezes³. De Asenet só sabemos, por isso, que, sendo egípcia e pagã, desposou em casamento José, figura destacada do povo de Israel, no quadro da afirmação do monoteísmo judaico.

Desde o mais antigo manuscrito de *JosAsen* que nos resta (uma versão siríaca datada do século VI d.C.) às diversas versões e traduções que foram sendo feitas ao longo da Idade Média, nota-se o interesse mantido nesta história de cunho simbólico. Todavia, os primeiros registos sobre a sua interpretação datam apenas dos últimos anos do século XIX, com o aparecimento da *editio princeps* do texto grego, feita por Pierre Batiffol, em 1889.

O século XX foi decisivo para a redescoberta de *JosAsen*. Pelo crescendo de abordagens que vêm surgindo, tem-se demonstrado que este é um texto não muito longo, mas capaz de gerar um volume de estudos em proporção inversa. As questões ligadas à problemática da identificação do texto original, no que concerne à sua data, autor, contexto histórico-social, proveniência, tradição manuscrita e ao simbolismo patente ao longo da narrativa, continuam a ser aquilo a que Edith Humphrey chama de “tantalizing puzzle”⁴ para aqueles que o estudam. O nosso estudo incide sobre uma abordagem mais estrutural, baseada nos temas considerados dominantes deste texto apócrifo.

Na primeira parte deste trabalho encontra-se uma preliminar exposição do apócrifo, de inclusão inevitável, pois julgamos ser esta uma boa oportunidade de surgir, em português, em guisa de apresentação, alguma referência a *JosAsen*.

Na segunda parte, propomo-nos visitar o texto grego através de uma análise narratológica, à luz do espaço e do tempo, categorias diegéticas de relevo para a história. A este nível, a nossa interpretação tentará ser liberta de qualquer interpretação simbólica, para sondar somente os alicerces da construção narrativa.

Em seguida, é nossa intenção restringir-nos ao exame particular da representação espacial em *JosAsen*. Para isso, e tendo como principal base do nosso estudo a descrição inicial da casa de Asenet, faremos o levantamento das diversas estruturas ecfrásticas presentes, principalmente, em textos helenísticos, que tenham lugares físicos como objecto de descrição, para um contacto com o tipo de criações da época. Neste contexto,

³ Gn 41, 45 e 50; 46, 20.

⁴ E. Humphrey, *Joseph and Aseneth*, Guides to Apocrypha and Pseudepigrapha, 8, Sheffield, Sheffield Academic Press, 2000, p. 7.

é nosso objectivo apontar a peculiaridade de *JosAsen* no que diz respeito à interpretação da sua descrição espacial inicial e na reutilização dos diversos elementos aí referidos, para a construção da malha da intriga como um todo narrativo.

Pela originalidade deste texto, sondaremos também de que forma conseguiu influenciar a literatura posterior e a iconografia, e, em particular nesta última área, veremos como terá sido merecedor da atenção de Rembrandt.

Como materiais auxiliares desta viagem pelos meandros de *JosAsen*, fazemos acompanhar esta dissertação de alguns anexos que utilizaremos durante a análise do texto: a tradução dos seus dois primeiros capítulos, um esboço visual da nossa autoria com as movimentações espaciais de Asenet dentro da torre, as descrições dos palácios de Alcínoo, Eetes e Eros e uma concordância do texto integral, em suporte digital.

Para a nossa investigação, tomaremos como base o texto grego estabelecido por Christoph Burchard, a versão longa de *JosAsen*, na edição *Joseph und Aseneth: Kritisch Herausgegeben*, publicada em 2003⁵. Quando nos reportarmos à versão curta editada por Marc Philonenko⁶, referi-lo-emos explicitamente.

JosAsen continua a oferecer resistências à sua descoberta por ser um texto delicado quanto à sua tradição manuscrita e à sua reconstituição original, por não haver qualquer comentário deixado por alguém que o terá lido na sua forma inicial, ou que tivesse tomado conhecimento da sua forma original por outro meio, por haver um consenso, não aparente, mas frágil, acerca da sua identidade, por correr o risco de servir principalmente de base a longas interpretações simplesmente alegóricas. Para que *JosAsen* não se deixe envolver também numa espécie de “questão homérica”, é necessário ensaiar novas perspectivas interpretativas, que se apartem dos principais problemas que têm sido tratados sobre este apócrifo, ainda que a importância destes não deva nunca ser descurada. No contexto dos estudos literários da Antiguidade, em especial dos estudos helenísticos, sublinhamos, aqui, a sua singularidade criativa e desafiante e apelamos à sua divulgação, para que, sobre este texto, se percorram novos trilhos de interpretação e de significação.

⁵ C. Burchard mit unterstützung von Carsten Burfeind und Uta Barbara Fink, *Joseph und Aseneth: Kritisch Herausgegeben*, PVTG, 5, Leiden-Boston, E. J. Brill, 2003.

⁶ M. Philonenko, *Joseph et Aséneth, Introduction, Texte Critique, Traduction et Notes*, Studia Post-Biblica, 13, Leiden, E. J. Brill, 1968, p. 108.

PARTE I

AO ENCONTRO DE *JOSÉ E ASENET*

1.1. Da datação e da proveniência

É sempre um desafio localizar no tempo e no espaço um texto da Antiguidade. Se se puder contar com uma referência explícita a estas marcas dentro do próprio texto, com alguma referência sua noutra fonte, ou com registos biográficos fidedignos do seu autor, esta tarefa torna-se mais grata. Se não se puder contar, explicitamente, com nenhum destes factores, os obstáculos tornam-se, sem dúvida, manifestos.

O desafio de *JosAsen* começou no final do século XIX com Pierre Batiffol⁷, que identificou o texto como sendo um escrito cristão⁸, com origem provável no século V da nossa Era e proveniente da Ásia Menor. O responsável pela *editio princeps* de *JosAsen* indicou como principal fonte uma antiga lenda hebraica que referia Asenet como filha de Dina, na sequência do episódio bíblico da desonra desta última por Siquém⁹. Esta lenda encontrava-se documentada nos ensinamentos hagádicos da tradição rabínica, geralmente datados do século IV¹⁰, o que permitiu a Batiffol identificar *JosAsen* como um escrito deste mesmo século ou do seguinte.

A esta primeira hipótese de localização espaço-temporal seguiram-se outras, muitas delas bastante divergentes. Hoje, ao englobarmos todas as diferentes datas e proveniências propostas por diversos estudiosos desde Batiffol, damos conta de uma linha cronológica que abarca cerca de sete séculos (do século II a.C. ao século V d.C.) e de possíveis lugares de escrita tão distintos como o Egipto, a Síria, a Palestina ou Roma: um panorama bastante vasto para localizar a origem de um escrito.

⁷ Cf. P. Batiffol, “Le Livre de la Prière d’Aseneth”, in *Studia Patristica: Études d’Ancienne Littérature Chrétienne*, I-II, Paris, Leroux, 1889-90, pp. 1-115.

⁸ Sobre a origem judaica ou cristã de *JosAsen* pode consultar-se, especialmente, J. Collins, “Joseph and Aseneth: Jewish or Christian?”, in *Jewish Cult and Hellenistic Culture: Essays on the Jewish Encounter with Hellenism and Roman Rule*, Supplements to the JSJ, 100, Leiden, Brill, 2005, pp. 112-127 (= “Joseph and Aseneth: Jewish or Christian?”, *JSP*, 14, 2, 2005, pp. 97-112).

⁹ Gn 34.

¹⁰ A tradição hagádica – *Haggadah* – consistia na criação de histórias pitorescas e parábolas inspiradas nas figuras bíblicas, que serviam de ensinamento popular. Opõe-se a *Halakah*, interpretação e ensino dos textos bíblicos através do estudo de máximas ou ordens que lhe estão na base. Cf. “Haggadah”/“Halakah”, in W. Browning, *Oxford Dictionary of the Bible*, New York, Oxford University Press, 2004, p. 164.

Depois de Batiffol, as diferentes possibilidades de localização espaço-temporal de *JosAsen* prosseguiram com Brooks, que se opôs à conjectura mesopotâmica e sugeriu a proveniência síria¹¹. Já Aptowitzer propôs o paralelo entre a história de Asenet e a conversão da Rainha Helena de Adiabene¹²: a data de criação textual situar-se-ia, então, no séc. I d.C. e a sua origem estaria em território palestino¹³. Quanto à localização espacial, surge ainda a breve hipótese, defendida por Ross Kraemer, localizar o nascimento da obra em Roma¹⁴. Contudo, à parte destes lugares, o Egito foi, desde cedo, apontado como o sítio apropriado para berço de *JosAsen*, em estreita associação com o período datado entre o século I a.C. e o século I d.C. Hoje é esta a opinião em torno da qual se reúne a maioria dos estudiosos do tema.

Este consenso em torno do Egito e dos séculos I a.C.-I d.C., tem vindo a enformar-se já há algumas décadas e parece ser, actualmente, a melhor opção de contextualização. Ainda que tenham surgido novos esforços de localização e de datação, nomeadamente (e para referir dois de maior relevo) da parte de Ross Kraemer e de Gideon Bohak, esta região de origem e esta época parecem adequar-se. Kraemer, para além de duvidar da origem egípcia do texto, propôs os séculos III-IV d.C. como data provável para a criação de *JosAsen*¹⁵; Bohak, ainda que seja a favor da hipótese egípcia, associa a criação do texto com a destruição do Templo por Antíoco IV Epifânio e com a construção de um novo templo em Heliópolis, no século II a.C.¹⁶. Contudo, contra as apreciáveis defesas destes dois estudiosos, surgem muitas outras vozes dissonantes que as invalidam. E essas vozes dissonantes tornam-se consonantes entre si na defesa do Egito como lugar de proveniência do texto original e ao constituírem os séculos I a.C.-I a.C. e inícios do II d.C. como o período mais provável de origem. Este consenso é partilhado por muitos nomes como Edith Humphrey, Randall Chesnutt ou Burchard¹⁷.

¹¹ Cf. E. Brooks, *Joseph and Aseneth: The Confession and Prayer of Aseneth Daughter of Pentephres The Priest*, London, Society for Promoting Christian Knowledge, 1918, pp. XVII-XVIII. Ross Kraemer torna a avaliar a hipótese da Síria já em época contemporânea. Cf. R. Kraemer, *When Aseneth Met Joseph: A Late Antique Tale of the Biblical Patriarch and His Egyptian Wife, Reconsidered*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 290-291.

¹² Cf. V. Aptowitzer, "Aseneth, the wife of Joseph: a haggadic literary-historical study", in *HUCA*, 1, 1924, pp. 239-306.

¹³ Também Riessler se mostrara a favor da proveniência palestina. Cf. P. Riessler, "Joseph und Aseneth. Eine altjüdische Erzählung", *ThQ*, 103, 1922, pp. 1-22; 145-183.

¹⁴ Cf. R. Kraemer, *op. cit.*, pp. 291.

¹⁵ Cf. *ibidem*, pp. 225-244.

¹⁶ Cf. G. Bohak, *Joseph and Aseneth and the Jewish Temple in Heliopolis*, Atlanta-Georgia, Scholars Press, 1996.

¹⁷ Cf. E. Humphrey, *Joseph and Aseneth*, Guides to Apocrypha and Pseudepigrapha, 8, Sheffield, Sheffield Academic Press, 2000, p. 30; R. Chesnutt, *From Death to Life: Conversion in Joseph and*

Em jeito de s  mula, registamos aqui uma frase que, sendo de Burchard, se equipara a outras, de Humphrey e de Chesnutt, com o mesmo valor: “(...) we are probably safe to say that the book was written between 100 B.C. and Hadrian’s edict against circumcision, which has to do with the Second Jewish War of A.D. 132-135. If Joseph and Aseneth comes from Egypt, the Jewish revolt under Trajan (c. A.D. 115-117) is the latest possible date.”¹⁸

1.2. Da tradi  o manuscrita

O texto de *JosAsen* possui uma longa tradi  o manuscrita. O historial da sua transmissão conta com dezasseis manuscritos gregos e cerca de setenta que se distribuem por oito versões em diversas línguas, estas oito directamente provenientes do texto grego. Este vasto legado denota o interesse que a história de Asenet despoletou ao longo dos tempos: data do século VI o mais antigo testemunho de *JosAsen*, uma versão siríaca, apresentada na *Historia Ecclesiastica* de Pseudo-Zacarias¹⁹, e    já do século XIX o manuscrito grego K, mais concretamente do ano de 1802.

Os dezasseis manuscritos em língua grega são os seguintes²⁰:

O	=	Sinai, Mosteiro de Santa Catarina, MS Gr. 504, séc. X
M	=	Vratisl��via, Biblioteka Uniwersytecka, MS Rehdiger 26, séc. XI
B	=	112 Roma, Biblioteca Vaticana, MS Palatinus Gr. 17, séc. XI (?)
A	=	111 Roma, Biblioteca Vaticana, MS Vaticanus Gr. 803, sécs. XI/XII

Aseneth, JSPSup, 16, Sheffield, Sheffield Academic Press, 1995, p. 81; C. Burchard, “Joseph and Aseneth”, in J. Charlesworth (ed.), *OTP*, vol. 2, Garden City-New York, Doubleday, 1985, p. 187.

¹⁸ C. Burchard, *op. cit.*, p. 187.

¹⁹ Sobre esta importante versão, veja-se, especialmente, C. Burchard, mit unterstützung von Carsten Burfeind und Uta Barbara Fink, *Joseph und Aseneth: Kritisch Herausgegeben*, PVTG, 5, Leiden-Boston, E. J. Brill, 2003, pp. 28-30; G. Bohak, *Joseph and Aseneth and the Jewish Temple in Heliopolis*, Atlanta-Georgia, Scholars Press, 1996, p. XI; M. Philonenko, *Joseph et As  n  th, Introduction, Texte Critique, Traduction et Notes*, Studia Post-Biblica, 13, Leiden, E. J. Brill, 1968, pp. 12-13.

A versão siríaca contida na *Historia Ecclesiastica* terá sido elaborada por um certo bispo de nome Moisés, a pedido de alguém de quem hoje desconhecemos a identidade. A par de uma tradu  o do grego para o sir  aco, este an  nimo interessado pelo texto de *JosAsen* solicitou t  mbe  m uma interpreta  o alegórica da história, para que melhor a pudesse estudar e compreender. A interpreta  o de Moisés perdeu-se, mas a tradu  o para o sir  aco foi resguardada na obra de Pseudo-Zacarias.

²⁰ Temos como base a mais recente lista dos manuscritos gregos de *JosAsen*, publicada em C. Burchard, *op. cit.*, p. 2. Esta lista t  mbe  m se encontra em: *idem*, “Joseph and Aseneth: A New Translation and Introduction”, in J. Charlesworth (ed.), *OTP*, vol. II (2 vols.), Garden City-New York, Doubleday, 1985, pp. 178-179; M. Philonenko, *op. cit.*, pp. 3-4.

C	=	153	Oxford, Bodleian Library, MS Baroccianus Gr. 148, séc. XV
D	=	152	Oxford, Bodleian Library, MS Baroccianus Gr. 147, séc. XV
E	=	155	Atos, Mosteiro de Vatopedi, MS 600, séc. XV
P	=	151	Atos, Mosteiro de Konstamonitu, MS 14, séc. XV
Q	=	154	Roma, Biblioteca Vaticana, MS Palatinus Gr. 364, séc. XV
R	=	163	Sinai, Mosteiro de Santa Catarina, MS Gr. 530, sécs. XV/XVI
G	=	162	Virginia Beach, VA, propriedade de H. Greeley (antes denominado Chillicothe, OH, propriedade de McC. McKell), séc. XVI
F	=	171	Bucareste, Biblioteca Academiei Române, MS Gr. 966, séc. XVI
H	=	173	Jerusalém, Patriarcado Ortodoxo Grego, MS Panhagios Taphos 73, séc. XVII
J	=	172	Jerusalém, Patriarcado Ortodoxo Grego, MS Saba 389, séc. XVII
W	=		Sinai, Mosteiro de Santa Catarina, MS Gr. 1976, séc. XVII (1625?)
K	=	191	Jerusalém, Patriarcado Ortodoxo Grego, MS Saba 593, concluído a 1 de Setembro de 1802

Quanto às oito versões provenientes do grego, estas integram oito conjuntos de manuscritos. São elas uma versão siríaca (*Syr*), representada por dois manuscritos, uma versão arménia (*Arm*), que engloba 50 manuscritos, duas versões em latim (*L1* e *L2*), com nove e seis manuscritos, respectivamente, uma versão sérvio-eslavónica (*Slav*), com dois manuscritos, uma versão em grego moderno (*Ngr*), em dois manuscritos, uma versão em romeno (*Rum*), que conta com quatro manuscritos, e uma antiga versão etiópica desaparecida (*Äth*), da qual hoje já não dispomos de nenhum manuscrito²¹.

Foi em 1965²² que Christoph Burchard propôs agrupar todos estes testemunhos em famílias de categorias idênticas. Criou, então, quatro divisões pelas quais distribuiu os manuscritos gregos e as diferentes versões conforme as semelhanças e possíveis relações que estes mantinham entre si. A estas quatro divisões deu os nomes de famílias *a*, *b*, *c* e *d*. Dentro da família *a* encontravam-se os manuscritos A CR O PQ; dentro da família *b* quatro manuscritos e sete das oito versões conhecidas, E FWRum G *Syr* *Arm* *L1* *L2* *Ngr* *Äth*; dentro da família *c* os manuscritos HJK; dentro da família *d* os restantes testemunhos, BD *Slav*. Esta divisão, acolhida por Philonenko em 1968²³, despoletou um longo percurso no estudo da integridade textual de *JosAsen* que ainda hoje se explora.

²¹ Apresentamos as abreviaturas alemãs utilizadas em C. Burchard, *Joseph und Aseneth...*, op. cit.

²² Cf. *idem*, *Untersuchungen zu Joseph und Aseneth: Überlieferung-Ortsbestimmung*, WUNT, 8, Tübingen, Mohr, 1965.

²³ M. Philonenko, op. cit.

1.3. Das versões longa e curta

O estudo de *JosAsen* expressou-se desde cedo na época moderna. E se o conhecimento profundo de um texto passa, inevitavelmente, por um exame cuidadoso do seu suporte linguístico, logo se manifesta o interesse de passar do manuscrito à edição o que dele chega aos nossos dias.

Em 1723, Fabricius foi o primeiro a publicar o texto grego de *JosAsen*, com base no manuscrito C²⁴. À luz daquelas que viriam a ser as famílias de manuscritos identificadas por Burchard²⁵, Fabricius adota, para esta edição, um membro da família *a*.

A esta rudimentar edição, que poderá, com mais justiça e a nosso ver, ser chamada de proto-edição, visto só ter por base um único manuscrito, segue-se aquela que hoje é considerada a *editio princeps* de *JosAsen*. Pierre Batiffol, em 1889, toma como suporte principal o manuscrito A, pertencente à família *b*, e complementa-o com B, C, D e *Syr*²⁶. Ao texto grego, Batiffol junta ainda a versão L1 e é também a este autor que se deve a divisão textual em 29 capítulos.

Na passagem do século XIX para o século XX, em 1898, a história de Asenet é mais uma vez abordada, agora pela mão de Istrin²⁷. Este filólogo recorre a B, a Q e a *Ngr*, e assinala que a versão *Slaw* pode ser relacionada com B e D, ou seja, reúne aquela que será a família *d*.

Estas primeiras edições serviram para reanimar o interesse por este texto e para lançar uma nova fase na história filológica de *JosAsen*: a busca da sua integridade ou, pelo menos, a aproximação àquela que terá sido a sua forma original – o *Urtext*²⁸.

²⁴ Cf. J. Fabricius, *Codicis Pseudepigraphi Veteris Testamenti Volumen Alterum*, Hamburg, 1723, pp. 85-102.

²⁵ *Vide supra* (1.2. Da tradição manuscrita).

²⁶ Cf. P. Batiffol, “Le Livre de la Prière d’Aseneth”, in *Studia Patristica: Études d’Ancienne Littérature Chrétienne*, I-II, Paris, Leroux, 1889-90, pp. 1-115. Burchard reconhece que Batiffol demonstrou a noção da proximidade entre os testemunhos da família *b* e que esboçou a ideia segundo a qual a história textual de *JosAsen* depende de um modelo primordial, contudo assevera que Batiffol “did not argue his case and made no attempt to go back behind A.” C. Burchard, “The Text of *Joseph and Aseneth* Reconsidered”, *JSP*, 14, 2, 2005, p. 84.

²⁷ Cf. V. Istrin, “Apokriph ob Iosifě i Asenefě”, in P. Lavrov (ed.), *Drevnosti, Trudy Slavjanskoj Komissii Imperatorskago Moskovskago Archeologičeskago Obščestva*, II, Moskau, G. Lissner & A. Geshel, 1898, pp. 146-199.

²⁸ A expressão alemã é utilizada para identificar aquele que terá sido o texto original. A ideia da dificuldade e até mesmo da impossibilidade de se chegar ao *Urtext* foi recentemente expressa em C. Burchard, *op. cit.*, p. 88.

No ano de 1965, Christoph Burchard distribuiu os dezasseis manuscritos e as oito versões conhecidas de *JosAsen* pelas famílias *a*, *b*, *c* e *d*. O seu *Untersuchungen zu Joseph und Aseneth*²⁹, como o próprio nome indica, serviria como averiguação para um futuro trabalho que se queria de grande quilate no estudo deste apócrifo. Assim, para além de identificar as quatro famílias, Burchard avaliou as sofríveis edições anteriores e alertou para a necessidade de se constituir um *corpus* de *JosAsen* com base principal nas leituras de todos os manuscritos gregos e de todas as versões conhecidas, e não só tendo em conta um ou dois testemunhos, como tinha sido feito até então.

Marc Philonenko, três anos imediatamente após a publicação do trabalho de Burchard, em 1968, publica uma nova edição do texto tendo por base a família *d*³⁰. Estava encontrada aquela que é tida como a versão curta de *JosAsen*. Segundo Philonenko, que manifestou o seu marcado interesse pelo trabalho de Istrin³¹, o modelo mais próximo do *Urtext* deveria ser construído a partir da família *d*. Esta teria primazia sobre a família *b*, na medida em que a última seria uma expansão do texto inicial, representado pela versão mais curta.

A edição da versão longa surge, então, pela mão de Burchard, em 1979, num artigo intitulado “Ein vorläufiger text von Joseph und Aseneth”³². Para este “vorläufiger text” (*VorlT*), Burchard utilizou os elementos da família *b* para o estabelecimento do texto e complementou esta leitura com todos os outros testemunhos das três restantes famílias, sempre que as versões e manuscritos destas apresentavam lições adicionais face à primeira. Segundo Burchard, a versão longa estaria mais próxima daquele que terá sido o texto original e teria dado origem a uma versão curta e não o contrário, como Philonenko apologizara. O *VorlT*, ainda que “provisório”, e o trabalho de Philonenko efectivaram a existência de duas formas conjecturais de apresentação daquele que terá sido o texto original da história de Asenet: uma centrada na família *b*, a versão longa, e outra centrada na família *d*, a versão curta. Quanto às famílias *a* e *c*, são aceites como versões polidas e visivelmente melhoradas face a *b* e a *d*. Serão versões mais recentes,

²⁹ Cf. C. Burchard, *Untersuchungen zu Joseph und Aseneth: Überlieferung-Ortsbestimmung*, WUNT, 8, Tübingen, Mohr, 1965.

³⁰ Cf. M. Philonenko, *Joseph et Aséneth, Introduction, Texte Critique, Traduction et Notes*, Studia Post-Biblica, 13, Leiden, E. J. Brill, 1968.

³¹ Cf. *ibidem*, pp. 18-20.

³² Cf. C. Burchard, “Ein vorläufiger Text von Joseph und Aseneth”, *DBAT*, 14, 1979, pp. 2-53. É republicado com rectificações em *DBAT*, 16, 1982, pp. 37-39 e foi compilado, juntamente com diversos outros estudos de Burchard sobre *JosAsen*, em *Gesammelte Studien zu Joseph und Aseneth: Berichtigt und ergänzt Herausgegeben mit Unterstützung von Carsten Burfeind*, SVTP, 13, Leiden, Brill, 1996, pp. 161-209.

devido ao grego mais cuidado que apresentam e não deverão, por isso, servir de suporte principal para a recriação do texto.

Desta conteda, o *VorlT* de Burchard tem reunido, *grosso modo*, as maiores simpatias dos interessados no estudo de *JosAsen*. Contudo, Angela Standhartinger, em 1995³³, veio contrariar esta tendência, ao dar prevalência ao texto recriado por Philonenko. Também Ross Kraemer, em 1998³⁴, defende a versão curta. Segundo os dois estudos, a versão curta sobrepõe-se à longa e o texto original, mais curto, terá dado lugar a uma expansão do seu conteúdo, surgindo assim a versão mais longa e não o contrário. Porém, os muitos estudos que continuaram a ser feitos sobre *JosAsen* dão preferência à versão longa³⁵. Nas palavras de Edith Humphrey, “Burchard’s careful arguments for the superiority of the *b* text therefore remain unparalleled by a counter-response for the *d* recension.”³⁶ E Gideon Bohak deixa claro que “the burden of proof lies squarely on the shoulders of those who wish to champion *d* as closer to the original text.”³⁷

Em 2003, com a publicação da recente edição da versão longa³⁸, Christoph Burchard apresentou novidades de grande relevo para o estudo da recriação textual de *JosAsen*³⁹. A reconstrução da versão longa levou Burchard a encontrar novas soluções para as quatro famílias de testemunhos textuais que criara no ano de 1965. Abreviadamente, Burchard mantém a configuração das famílias *a* (A CR O PQ) e *d* (BD Slav), mas introduz consideráveis alterações nas outras duas. A família *b* cede lugar àquilo que Burchard considera uma espécie de “clã”⁴⁰, desmembrando-se em *Syr*, em

³³ Cf. A. Standhartinger, *Das Frauenbild im Judentum der Hellenistischen Zeit: Ein Beitrag anhand von Joseph und Aseneth*, AGAJU, 26, Leiden, E. J. Brill, 1995.

³⁴ Cf. R. Kraemer, *When Aseneth Met Joseph: A Late Antique Tale of the Biblical Patriarch and His Egyptian Wife, Reconsidered*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

³⁵ Os mais diversos estudos sobre *JosAsen* têm sido feitos com base na versão longa de Burchard. Cf., *inter alios*, S. Johnson, *Historical Fictions and Hellenistic Jewish Identity: Third Macabbees in Its Cultural Context*, University of California Press, 2004; E. Humphrey, *Joseph and Aseneth*, Guides to Apocrypha and Pseudepigrapha, 8, Sheffield, Sheffield Academic Press, 2000; G. Bohak, *Joseph and Aseneth and the Jewish Temple in Heliopolis*, Atlanta-Georgia, Scholars Press, 1996; E. Humphrey, *The Ladies and the Cities: Transformation and Apocalyptic Identity in Joseph and Aseneth*, 4 Ezra, the Apocalypse and the Shepherd of Hermas, JSPSup, 17, Sheffield, Sheffield Academic Press, 1995; L. Wills, *The Jewish Novel in the Ancient World*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1995; R. Chesnutt, *From Death to Life: Conversion in Joseph and Aseneth*, JSPSup, 16, Sheffield, Sheffield Academic Press, 1995.

³⁶ E. Humphrey, *Joseph and Aseneth*..., *op. cit.*, p. 21.

³⁷ G. Bohak, *op. cit.*, p. 109.

³⁸ Cf. C. Burchard, mit Unterstützung von Carsten Burfeind und Uta Barbara Fink, *Joseph und Aseneth: Kritisch Herausgegeben*, PVTG, 5, Leiden-Boston, E. J. Brill, 2003.

³⁹ Estas novas conclusões encontram-se resumidas no artigo de Burchard de 2005. Cf. C. Burchard, “The Text of *Joseph and Aseneth* Reconsidered”..., *op. cit.*

⁴⁰ Cf. *Ibidem*, p. 86.

Arm, em *L2*, em uma nova família agora apelidada de família *f*, que agrega *FWRum*, *GNgr* e *LI*, e em *E*. Quanto à antiga família *c*, é agora a família *Mc*, que integra os anteriores manuscritos *HJK* e o manuscrito *M*⁴¹.

Com estas novas evidências a desafiar validações ou contra-argumentos, a história textual de *JosAsen* deverá ter ainda um longo caminho a percorrer.

1.4. Da língua original de escrita

O grego como língua original de escrita é hoje um dos poucos consensos a que os estudiosos chegaram no estudo das origens de *JosAsen*⁴². Pelo caminho ficou a hipótese de uma composição hebraica.

Alguns expressaram-se a favor da hipótese agora excluída, ao investigarem a origem do nome de *Asenet*. Com base em XV.7, καὶ τὸ ὄνομά σου οὐκέτι κληθήσεται Ἀσενὲθ ἀλλ' ἔσται τὸ ὄνομά σου πόλις καταφυγῆς, Aptowitz, Riessler, Ginzberg e Kohler⁴³ tentaram provar que existiria uma relação entre o nome *Asenet* e o novo nome atribuído à protagonista pela figura divina, πόλις καταφυγῆς. Através do equivalente hebraico do nome *Asenet*, אֲסֶנֶת, foram sugeridas diversas palavras hebraicas, que se formavam a partir de diferentes ordenações destes caracteres⁴⁴. O novo nome e o anterior estariam directamente interligados, se se considerassem os equivalentes hebraicos destas palavras. Contudo, a língua original de um texto não se poderá provar

⁴¹ Para a especificação destas alterações, veja-se C. Burchard, mit unterstützung von Carsten Burfeind und Uta Barbara Fink, *op. cit.*, p. 9 ss.

⁴² Sobre a defesa do grego como língua de origem, veja-se E. Humphrey, *Joseph and Aseneth*, Guides to Apocrypha and Pseudepigrapha, 8, Sheffield, Sheffield Academic Press, 2000, pp. 31-32; R. Chesnutt, *From Death to Life. Conversion in Joseph and Aseneth*, JSPSup, 16, Sheffield, Sheffield Academic Press, 1995, pp. 69-71; *idem*, “Joseph and Aseneth”, in D. Freedman (ed.), *ABD*, vol. 3, New York, Doubleday, 1992, p. 969; C. Burchard, “Joseph and Aseneth”, in J. Charlesworth (ed.), *OTP*, vol. 2, Garden City-New York, Doubleday, 1985, p. 181; M. Philonenko, *Joseph et Aséneth, Introduction, Texte Critique, Traduction et Notes*, Studia Post-Biblica, 13, Leiden, E. J. Brill, 1968, pp. 27-32.

⁴³ Cf. V. Aptowitz, “Asenath, the wife of Joseph: a haggadic literary-historical study”, in *HUCA*, 1, 1924, pp. 239-306; P. Riessler, “Joseph und Asenath. Eine altjüdische Erzählung”, *ThQ*, 103, 1922, pp. 1-3; L. Ginzberg, *The Legends of the Jews*, Philadelphia, The Jewish Publication of America, 1909-1938, vol. V, pp. 374-375, n. 432; K. Kohler, “Asenath”, in *The Jewish Encyclopedia*, II, New York-London, 1902, p. 172-176.

⁴⁴ A partir de אֲסֶנֶת, Ginzberg remeteu para a semelhança com a formação אֲסֶנֶת, donde אֲסֶנֶת significa em hebraico “ser forte” e אֲסֶנֶת é o equivalente aramaico para “força”, “lugar fortificado” ou “cidadela”. Kohler relaciona אֲסֶנֶת com אֲסֶנֶת, “fuga” e “sítio de refúgio”. Riessler, pelo mesmo processo de alternância entre אֲסֶנֶת e אֲסֶנֶת, partilha da mesma opinião. Aptowitz sugeriu אֲסֶנֶת como uma alternância entre אֲסֶנֶת e os termos אֲסֶנֶת, “procurar refúgio”, e אֲסֶנֶת, “ser forte”.

apenas a partir de um jogo entre duas palavras num universo de alguns milhares, logo, segundo Edith Humphrey, “the very multiplicity of solutions to 15.7, plus the strong possibility that a Greek-writing author may indeed have had enough Hebrew to reproduce a (now obscure) play on names, makes the argument for an original Hebrew rather weak.”⁴⁵

Igualmente em defesa do hebraico como língua original, Riessler fez o levantamento de algumas leituras que poderiam ser “traduções erradas” para o grego. Teve por base o texto estabelecido por Batiffol⁴⁶. Burchard veio a comprovar que as diversas leituras feitas por Riessler eram falíveis perante os testemunhos dos manuscritos gregos. Entre outras, a leitura κοχλάζοντος (XVI.13), estabelecida por Burchard, era preferível a ὀχλάζοντος⁴⁷, que ocorria no texto de Batiffol e que Riessler teria identificado como “mistranslation”.

Contudo, diversos testes linguísticos ao texto também foram feitos a favor da primazia do grego e são diversas as expressões que fortalecem o consenso demonstrado actualmente. Ἀθανασία e ἀφθαρσία (VIII.5, XV.5, XVI.16)⁴⁸, por exemplo, são duas palavras especificamente gregas, sem equivalente semítico, que, por isso mesmo, não poderiam figurar num original hebraico⁴⁹.

A favor de um original hebraico poder-se-ia indicar a forte influência semítica da linguagem, mas a ligação entre o estilo de *JosAsen* e o estilo dos textos que compõem a Bíblia dos *Setenta* é notável, tendo sido já comprovada, mais largamente, por G. Dellling⁵⁰. Se é verdade que os semitismos estão distribuídos por todo o texto, porém não serão provas definitivas a favor do hebraico numa composição textual primitiva; são apenas influências visivelmente decalcadas dos *Setenta*⁵¹.

⁴⁵ E. Humphrey, *op. cit.*, p. 31. A mesma ideia é expressa por R. Chesnutt, *op. cit.*, p. 70, e por M. Philonenko, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁶ Cf. P. Batiffol, “Le Livre de la Prière d’Aséneth”, in *Studia Patriótica: Études d’Ancienne Littérature Chrétienne*, I-II, Paris, Leroux, 1889-90, pp. 1-115.

⁴⁷ Cf. C. Burchard, *Untersuchungen zu Joseph und Aseneth: Überlieferung-Ortsbestimmung*, WUNT, 8, Tübingen, Mohr, 1965, p. 92.

⁴⁸ É curioso como estas palavras ocorrem ambas nos mesmos passos.

⁴⁹ Cf. K.-G. Kuhn, “The Lord’s Supper and the Communal Meal at Qumran”, in K. Stendahl (ed.), *The Scrolls and the New Testament*, London, SCM, 1958, p. 261, n. 33; *idem*, “Repas cultuel essénien et cène chrétienne”, in *Les Manuscrits de la Mer Morte, Colloque de Strasbourg, 25-27 mai 1955*, Paris, 1957, pp. 88, n. 4.

⁵⁰ Cf. G. Dellling, “Einwirkungen der Sprache der Septuaginta in *Joseph und Aseneth*”, *JSJ*, 9, 1978, pp. 29-56.

⁵¹ Cf. M. Philonenko, *op. cit.*, p. 30. Philonenko aponta ainda para possíveis influências egípcias. Cf. *ibidem*, pp. 31-32.

Tudo leva a crer que o autor de *JosAsen* tenha sido um “leitor assíduo”⁵², ou até mesmo “fervoroso”⁵³, dos *Setenta* e que o original deste texto tenha sido escrito em língua grega.

1.5. Da divisão do texto em duas partes

A divisão da história de *JosAsen* em duas partes é, desde logo, visível após uma primeira leitura descontraída do texto. Aos sete anos de abundância e à conversão de Asenet (caps. I-XXI), seguem-se os sete anos de fome e a conspiração do filho mais velho do Faraó (caps. XXII-XXIX).

Esta patente quebra narrativa coloca o problema da unidade das duas partes como um todo original. À partida, e usando dessa leitura preliminar apenas, seria fácil dizer que a probabilidade de haver autorias diferentes é elevada. Apenas olhando aos elementos estruturantes da diegese (a acção, o elenco das personagens, o espaço e o tempo), denota-se uma diferença manifesta entre a primeira parte e a segunda⁵⁴. Os temas apresentados também são distintos, bem como o facto de a segunda parte estar liberta de toda a representação alegórica utilizada na concretização da primeira. Mas como *JosAsen* se encontra muito longe de ser um texto propenso a leituras ingénuas, tanto esta hipótese como a possibilidade de estarmos perante uma mesma autoria devem ser consideradas.

Philonenko⁵⁵ defende que as duas partes distintas de *JosAsen* farão parte da criação de um mesmo autor. Algum tempo antes, Istrin⁵⁶ sugeriu que estas seriam independentes entre si, o que, à partida surge como uma hipótese possível, mas débil para Philonenko, visto que este último toma o texto como um todo bipartido, com uma primeira parte referente aos sete anos de abundância e uma segunda, representando os sete anos de fome. Estes períodos de sete mais sete anos (interpretados por José no

⁵² Cf. *ibidem*, p. 30.

⁵³ Cf. J. Modrzejewski, *The Jews of Egypt: From Ramses II to Emperor Hadrian*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 67.

⁵⁴ Na parte II deste trabalho falaremos acerca destas diferenças entre as duas partes do texto à luz dos seus elementos narrativos, em particular à luz do espaço e do tempo diegéticos.

⁵⁵ Cf. M. Philonenko, *Joseph et Aséneth: Introduction, Texte Critique, Traduction et Notes*, Studia Post-Biblica, 13, Leiden, E. J. Brill, 1968, p. 27.

⁵⁶ Cf. V. Istrin, “Apokriph ob Iosifě i Asenefě”, in *Drevnosti, Trudy Slavjanskogo Komissii Imperatorskago Moskovskago Archeologičeskago Obščestva*, II, Moskau, 1898.

sonho do Faraó) complementam-se no ciclo bíblico de José⁵⁷. As duas partes de *JosAsen* também.

Burchard defende igualmente a integridade do texto, mas sublinha o facto de ambas as partes terem a propriedade de poderem constituir um todo coerente uma sem a outra⁵⁸. O estilo e o conteúdo ideológico são idênticos, o que, à partida, valida uma autoria una. Também o hino de Asenet, colocado no final da primeira parte, partilhará a mesma autoria⁵⁹.

Ross Kraemer não considera incomportável a hipótese de duas diferentes autorias para cada uma das duas partes do texto (que seriam, neste caso, dois textos originais), mas ressalva que o autor da versão longa teria de ter conhecimento de ambos os testemunhos, pois muitos dos acrescentos das duas partes relativamente à versão mais curta são coerentes entre si⁶⁰.

Mais do que a suspeita de uma autoria distinta, Lawrence Wills, no seu estudo *The Jewish Novel in the Ancient World*, dá a conhecer uma reflexão aprofundada sobre esta questão e centra-se não tanto na divisão em duas partes, mas na composição estratificada do texto de *JosAsen*: “Rather than the common division between the first and second halves of the work, we would have an early layer, which begins in chapter I and continues to the end, and a layer of allegorical additions, which are concentrated in a few early chapters but bestow their cast on the entire first half.”⁶¹ Wills defende a existência inicial de um texto que integrasse, no seu original, ambas as partes, mas que não contasse com a presença de muitos dos atributos alegóricos que hoje conhecemos como integrantes. São consideradas referências simbólicas adicionadas ao texto original, entre outras, a apresentação descritiva da casa de Asenet, a descrição de José à chegada ao palácio e os dois últimos solilóquios de Asenet. O texto original iniciar-se-ia com o primeiro capítulo que hoje conhecemos, onde “all the seeds of the later

⁵⁷ Gn 37-50.

⁵⁸ Cf. C. Burchard, “Joseph and Aseneth”, in J. Charlesworth (ed.), *OTP*, II (2 vols.), Garden City-New York, Doubleday, 1985, p. 182. Por sua vez, Richard Pervo alega que os capítulos XXI a XXIX terão sido inspirados por uma fonte diferente, sendo apenas a primeira parte da história produto criativo do autor. Cf. R. Pervo, “Joseph and Aseneth and the Greek Novel”, in G. MacRae (ed.), *SBLSP 1976*, Missoula-MT, Scholars Press, 1976, p. 178.

⁵⁹ Cf. C. Burchard, *ibidem*.

⁶⁰ Cf. R. Kraemer, *When Aseneth Met Joseph: A Late Antique Tale of the Biblical Patriarch and His Egyptian Wife, Reconsidered*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 40.

⁶¹ L. Wills, *The Jewish Novel in the Ancient World*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1995, p. 179.

adventurous plot are present”⁶², e seria depois entrelaçado com acrescentos alegóricos, que constituem, para Wills, uma segunda e mais tardia estratificação criativa do texto.

1.6. Do título

Como muitos outros pormenores no conhecimento de *JosAsen*, as dificuldades deste texto prendem-se também com o seu título. “José e Asenet” é o nome pelo qual é hoje vulgarmente conhecido e define-se em analogia com os romances gregos canónicos (e.g. *Leucipe e Clitofonte*). Contudo este é apenas um título convencionado, no sentido de uniformizar a sua designação nos estudos actuais, pois, na verdade, os vários testemunhos manuscritos de *JosAsen* que chegaram até nós apresentam as mais diversas designações⁶³.

Para além da tradição manuscrita, também os autores das edições e traduções modernas que foram surgindo na história do texto optam por diferentes soluções. A tradução do texto por Brooks⁶⁴, que surge já com o título “Joseph and Aseneth”, é seguido do subtítulo “The Confession and Prayer of Asenath, Daughter of Pentephres The Priest”. Este tradutor refere que encontrara várias hipóteses de manuscrito para manuscrito. Até mesmo o título da edição de Batiffol (que Brooks segue na sua tradução) vem engrossar a lista de hipóteses e nem está contido em nenhum dos testemunhos: “Le Livre de la Prière d’Aseneth”⁶⁵.

Estudos recentes reflectem bem a dificuldade em encontrar o título original de *JosAsen* ou, pelo menos, uma opção-padrão totalmente consensual. De facto, contra a denominação “José e Asenet”, aceite pela maioria dos estudiosos, Ross Kraemer sugeriu

⁶² *Ibidem*, p. 178.

⁶³ Para uma lista das diversas designações de *JosAsen* utilizadas nos manuscritos existentes, veja-se C. Burchard, mit unterstützung von Carsten Burfeind und Uta Barbara Fink, *Joseph und Aseneth: Kritisch Herausgegeben*, PVTG, 5, Leiden-Boston, E. J. Brill, 2003, pp. 337-341; *idem*, “Joseph and Aseneth: A New Translation and Introduction”, in J. Charlesworth (ed.), *OTP*, vol. II (2 vols.), Garden City-New York, Doubleday, 1985, p. 202, n. a; *idem*, *Untersuchungen zu Joseph und Aseneth: Überlieferung-Ortsbestimmung*, WUNT, 8, Tübingen, Mohr, 1965, pp. 50-54.

⁶⁴ Cf. E. Brooks, *Joseph and Aseneth: The Confession and Prayer of Asenath Daughter of Pentephres The Priest*, London, Society for Promoting Christian Knowledge, 1918.

⁶⁵ Cf. *Ibidem*, p. 21, n. 1. A edição de P. Batiffol: “Le Livre de la Prière d’Aseneth”, in *Studia Patristica: Études d’Ancienne Littérature Chrétienne*, I-II, Paris, Leroux, 1889-90, pp. 1-115.

“Conversion and Marriage of Aseneth”⁶⁶ ou apenas “Aseneth”⁶⁷, Edith Humphrey adotou também a forma “Aseneth”⁶⁸, e Lawrence Wills manifestou o seu agrado pela designação mais longa sugerida por Kraemer⁶⁹.

Porém, mesmo perante outras alternativas, o título “José e Asenet” parece impor-se como a melhor proposta, visto que até aqueles que fazem a apologia de alternativas continuam a utilizar a forma convencional⁷⁰.

⁶⁶ Cf. R. Kraemer, *Her Share of the Blessings: Women's Religions among Pagans, Jews and Christians in Greco-Roman World*, New York, Oxford University Press, 1992, pp. 102 e 110 ss.

⁶⁷ Cf. *Idem*, *When Aseneth Met Joseph: A Late Antique Tale of the Biblical Patriarch and His Egyptian Wife, Reconsidered*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. vii.

⁶⁸ Cf. E. Humphrey, *Joseph and Aseneth*, Guides to Apocrypha and Pseudepigrapha, 8, Sheffield, Sheffield Academic Press, 2000; *idem*, *The Ladies and the Cities: Transformation and Apocalyptic Identity in Joseph and Aseneth, 4 Ezra, the Apocalypse and the Shepherd of Hermas*, JSPSup, 17, Sheffield, Sheffield Academic Press, 1995. Humphrey destaca que a escolha do título ideal de *JosAsen* poderá também passar por uma leitura feminista do texto (cf. *Joseph and Aseneth*, *op. cit.*, pp. 64-65), mas denota-se que uma decisão segura desta escolha ainda não foi encontrada, como se pode depreender na última frase de Humphrey sobre este tema: “This is a tale not simply about Aseneth, nor about Joseph and Aseneth, but about a world which God's revelations impinge upon the romantic and the everyday.” *Ibidem*, p. 65.

⁶⁹ Cf. L. Wills, *The Jewish Novel in the Ancient World*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1995, p. 170. Também demonstra esta preferência em *Ancient Jewish Novels: An Anthology*, Oxford University Press, 2002, onde publica uma tradução do apócrifo precisamente com o título “The Marriage and Conversion of Aseneth”. *Ibidem*, pp. 121-162.

⁷⁰ Embora mostre preferência pela forma “Aseneth”, Edith Humphrey intitula o seu trabalho, publicado em 2000, *Joseph and Aseneth*. Também Lawrence Wills, ainda que de acordo com Kraemer, como supra mencionámos, adota sistematicamente o título convencional em *The Jewish Novel...*, *op. cit.*

PARTE II

ESPAÇO E TEMPO:

PILARES ESTRUTURANTES DA DIEGESE

*Pour comprendre l'univers, il faut qu'il s'enfonce, qu'il réduise d'une manière ou d'une autre le nombre infini de ses phénomènes, qu'il y porte la main pour opérer un tri. L'homme et l'univers nous rappellent ce conte où une jeune fille reçoit l'ordre de trier correctement pendant la nuit un énorme tas de graines de toute espèce. On connaît la suite de l'histoire: des oiseaux et des insectes viennent aider la jeune fille, le travail commence et, en même temps que le tas où l'on ne pouvait rien reconnaître se transforme en tas plus petits et identifiables, les grains de chaque petit tas sont mis en valeur et en évidence. Éléments confus d'une grande confusion, ils prennent alors leur spécificité et deviennent eux-mêmes, dès lors que les semblables se rejoignent. Quand le soleil se lève et que l'enchanteur paraît, le chaos est devenu un cosmos.*⁷¹

Ao tomarmos um primeiro contacto com *JosAsen*, são diversos os pormenores narrativos que despertam a nossa atenção. Para além da faceta multicolor e particularmente demarcada por simbolismos, que aguça a curiosidade e perspicácia do leitor, perfila-se também, neste texto, a questão da sua estrutura formal e narratológica, enquanto base concreta de trabalho.

Rico em detalhes que despertam a nossa imaginação, este apócrifo do Antigo Testamento tende a canalizar a maior parte da atenção de quem o estuda para a interpretação do seu carácter enigmático e simbólico. A crescente bibliografia disponível sobre *JosAsen* centra-se, com grande empenho, na problemática do simbolismo envolvente e pouco fala na estrutura concreta do texto como edifício narrativo. Poucas são as páginas dedicadas a tal matéria, por entre capítulos e capítulos de reflexão alegórica. Edith Humphrey aponta exactamente esta tendência: “The approaches and methods used for such investigations, however, often do not promote an appreciation of the writing itself: they seek to read between, behind or even (in a ‘hermeneutic of suspicion’) against the lines, rather than concentrating upon the narrative”⁷². Propomo-nos, pois, sondar também dois dos alicerces diegéticos do texto, em busca de indícios que nos permitam avaliar, mais claramente, de que significados este se reveste.

⁷¹ A. Jolles, *Formes Simples*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 25-26.

⁷² E. Humphrey, *Joseph and Aseneth*, Guides to Apocrypha and Pseudepigrapha, 8, Sheffield, Sheffield Academic Press, 2000, p. 80. Edith Humphrey direcciona, precisamente, o seu estudo não só para uma vertente de apresentação do apócrifo e dos problemas que lhe são inerentes, mas também dedica um capítulo central à leitura retórica do texto (“A rhetorical-literary reading on *Aseneth*”, pp. 80-113), tendo em conta tempo, espaço e acção; personagens e simbolismo; discurso e estilo; enredo e estrutura.

2.1. Espaço

Debrucemo-nos sobre o espaço em *JosAsen*. Esta categoria da narrativa parece desempenhar um papel de relevo ao longo da trama. A identificação dos ambientes físicos onde se desenrola a acção afigura-se-nos como uma das principais preocupações do autor deste texto⁷³.

A técnica do *zoom* é utilizada logo no início da diegese⁷⁴: é-nos apresentado o périplo de José em terras egípcias⁷⁵, a sua chegada ao território de Heliópolis⁷⁶, a cidade de Pentefrés⁷⁷. Contudo, para além deste *zoom* inicial parece-nos existir uma segunda gradação espacial. No palácio de Pentefrés existe uma torre⁷⁸ e no alto dessa torre existem dez quartos⁷⁹. Desses dez quartos destaca-se um⁸⁰. Este afunilamento do espaço é visível e, gradualmente, o nosso olhar converge para um ponto fulcral, à medida que é conduzido através dos diversos panoramas espaciais descritos.

⁷³ Acerca da importância do espaço como categoria narrativa, M. Bal atesta: “Los contrastes entre localizaciones y las fronteras en ellos se consideraban medios fundamentales para aclarar el significado de la fábula, e incluso para determinarlo.” M. Bal, *Teoría de la Narrativa*, 3.^a ed., Madrid, Cátedra, 1990, p. 101.

⁷⁴ “The narrator uses a ‘zoom’ technique, moving our attention from the ‘whole land’ of Egypt (1.1) into the ‘territory of Heliopolis’ (1.2), and finally into ‘that city’ (1.4) – the route travelled by Joseph.” E. Humphrey, *op. cit.*, p. 83. No romance grego, a técnica do *zoom* espacial foi utilizada por Heliodoro. A cena inicial das *Etiópicas* (I.1-2) é paradigmática.

⁷⁵ ἐξαπέστειλε Φαραὼ τὸν Ἰωσήφ κυκλεῦσαι παῖσαν τὴν γῆν Αἰγύπτου (I.1).

⁷⁶ εἰς τὰ ὄρια Ἡλιουπόλεως (I.2). Uma das razões pela qual a escolha do lugar que serve de cenário a esta história recaiu sobre Heliópolis poderá estar ligada à preferência dos autores dos romances gregos pelas grandes cidades orientais. Como observa A. Billault, “Les grandes cités orientales sont les lieux privilégiés de l’action: Ephèse chez Achille Tatius et dans les Ephésiaques, Milet chez Chariton, Alexandrie chez Aquille Tatius et Xénophon d’Ephèse.” A. Billault, *La Création Romanesque dans la Littérature Grecque à l’Époque Impériale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 32. A atracção pelo oriente, em particular pelo Egipto, encontra-se também documentada no artigo de M. Futre Pinheiro, “A atracção pelo Egipto na literatura grega”, *Humanitas*, vol. XLVII, tomo I, 1995, pp. 441-468. Em fontes antigas, a peregrina Egéria confirma a notoriedade de Heliópolis no seu relato da viagem que a levou à terra santa, ao fazer referência directa à casa de Asenet. Cf. *Egeria’s Travels*, Translated with supporting documents and notes by John Wilkinson, 3rd ed., Oxford, Aris & Phillips, 1999 [1971], pp. 94-95 (em edição portuguesa, *Egéria: Viagem do Ocidente à Terra Santa, no Séc. IV* (Itinerarium ad Loca Sancta), Edição de Alexandra B. Mariano e Aires A. Nascimento, Lisboa, Edições Colibri, 1998).

⁷⁷ καὶ ἦν ἀνὴρ ἐν τῇ πόλει ἐκείνῃ σατράπης τοῦ Φαραὼ (I.3).

⁷⁸ καθότι ἦν πύργος τῷ Πεντεφρῇ παρακείμενος τῇ οἰκίᾳ αὐτοῦ μέγας καὶ ὑψηλὸς σφόδρα (II.1).

⁷⁹ καὶ ἐπάνω τοῦ πύργου ἐκείνου ἦν ὑπερῶν ἔχον θαλάμους δέκα. (II.1).

⁸⁰ καὶ ἦν ὁ πρῶτος θάλαμος μέγας καὶ εὐπρεπής (II.2).



É curiosa a descrição antecipada dos lugares onde Asenet se movimentará durante a sua conversão (momento nuclear da história). Logo após a sua própria descrição (I.6-8), passa-se à descrição do principal local onde se desenrola a acção (II.1-16). Dá-se, antes de mais, a conhecer o espaço esvaziado da sua protagonista. Só de seguida se integra Asenet nesse mesmo ambiente, ainda que, supostamente, ela já aí se encontrasse. Esta premente necessidade de apresentar a perspectiva espacial parece indiciar a sua importância no desenvolver da narrativa⁸¹.

O palácio não é descrito. O nosso olhar é, de imediato, conduzido até ao cimo da torre, sem serem dadas quaisquer referências sobre o suposto percurso interior, através do qual o narrador nos conduz velozmente. Mas, no cimo da torre, a descrição alonga-se. Existem dez quartos, sendo o primeiro grande e aprazível. Os ambientes são feitos de contrastes. Se, por um lado, o narrador observa até ao pormenor mais minucioso alguns elementos da divisão, por outro, certas zonas do quarto parecem habitar no vazio⁸². Há, de facto, uma intenção clara em guiar de forma taxativa o olhar do leitor. Tal como chegámos ao piso superior da torre sem podermos contemplar a zona envolvente e o palácio de Pentefrés, também agora somos levados a analisar apenas certos pormenores. De facto, no primeiro quarto de Asenet são descritos o chão, as paredes e o tecto, as imagens dos diversos deuses que Asenet idolatra e a cama. Nada

⁸¹ Diz-nos Aguiar e Silva: “A descrição usufrui de uma liberdade sintáctica muito ampla, podendo ocorrer em qualquer estágio da sintagmática diegética. Em geral, todavia, as descrições com uma função diegética importante situam-se no início da sintagmática narrativa, logo no primeiro capítulo ou nos capítulos imediatamente posteriores”. V. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8.ª ed., Coimbra, Almedina, 2000, p. 742.

⁸² Acerca destas diferentes formas de dar a conhecer o espaço, M. Bal sustenta: “El relleno de un espacio viene determinado por los objetos que cabe encontrar en él. Los objetos tienen un rango especial. Determinan el efecto espacial de la habitación por su forma, medida y colores. Una habitación atestada parece más pequeña; una habitación vacía, más grande de lo que realmente es. La forma en que se ordenan los objetos en un espacio, la configuración de los objetos, puede también tener una influencia en la percepción de ese espacio. En una historia a veces se presentan los objetos, o el objeto, en detalle. En otras historias cabe presentar el espacio de forma vaga e implícita”. M. Bal, *op. cit.*, pp. 102-103.

mais. Parece que somente isto aí existe. O ambiente minimalista contrasta com os pormenores cromáticos que enriquecem a descrição dos poucos elementos. Ouro, prata, púrpura e diversas cores não especificadas dão ao quarto um evidente tom de riqueza. A cama de Asenet é o elemento mais microscopicamente analisado no piso mais alto da torre: καὶ ἦν ἡ κλίνη ἐστρωμένη πορφυρᾷ χρυσοῦφῃ ἐξ ὑακίνθου καὶ πορφύρας καὶ βύσσου καθυφασμένη (II.8). Púrpura entretecida a ouro, bordada a fio violeta e linho muito fino é a imagem transmitida. Quase podemos ver os pontos dados pelas mãos que elaboraram tal minudência.

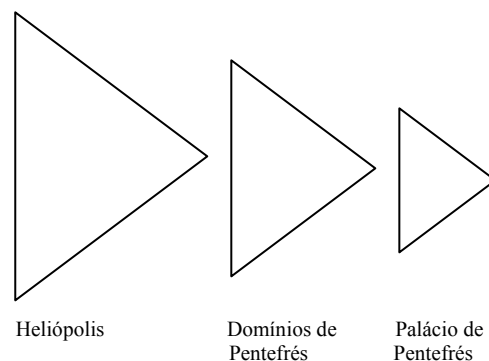
Para além do quarto de Asenet, outros dois quartos são apresentados, formando um trio com o primeiro. O segundo funciona como roupeiro, onde estão os vestidos e todas as jóias de Asenet e o terceiro como despensa, onde guarda πάντα τὰ ἀγαθὰ τῆς γῆς (II.5), todas as coisas boas da terra. O piso fica completo com sete quartos, cada um para cada donzela que acompanha Asenet⁸³. No primeiro quarto de Asenet o narrador demora-se ainda na descrição das três janelas aí existentes. Três dos quatro principais pontos cardeais são referidos, sendo um omitido. A cama de Asenet está orientada para a janela este, a maior das três, virada para o pátio do palácio. Existe mais uma janela virada a sul e outra a norte. Oeste funciona como ponto cego: se existe alguma janela para ocidente, não se fala nela, mas o mais provável é não haver nenhuma janela voltada para essa direcção, visto que é, ao mesmo tempo, o ponto cardeal para o qual Asenet voltou as costas da sua cama.

É ainda descrito todo o espaço que envolve o palácio: um cenário idílico (de características utópicas), onde não faltam as árvores de frutos generosos e diversos e a nascente de água que continuamente as refresca (II.11-12). Só agora nos é permitido vê-lo, a partir do quarto de Asenet. Limitando e protegendo esta área, ergue-se um imponente muro, com quatro portões e guardas de sentinela, vigiando cada um deles (II.10-11). Estamos perante um território fortificado e no centro deste encontra-se Asenet.

Terminada a descrição, o espaço passa a evoluir agora integrando as personagens que lhe dão vida. Três momentos marcam a deslocação espacial de José na sua entrada no palácio de Pentefrés, morada de Asenet. Num primeiro momento chega a

⁸³ Acerca da simbologia dos números presentes na narrativa (sete virgens, sete quartos, mais três quartos, três janelas, quatro portões, etc.) vasta é a bibliografia que pode ser apresentada. Ross Kraemer faz uma preliminar abordagem ao tema. Cf. R. Kramer, *When Aseneth Met Joseph: A Late Antique Tale of the Biblical Patriarch and His Egyptian Wife, Reconsidered*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 116-120.

Heliópolis⁸⁴, seguidamente, depois de ser anunciado por doze mensageiros, transpõe a entrada este dos domínios de Pentefrés⁸⁵ e, finalmente, entra no palácio⁸⁶. O *zoom* que supra referimos integra agora José, delimitando três áreas que formam uma sequência em que se dá um novo afunilar do espaço, adensando ainda mais a zona em que decorre a acção. De um ambiente aberto, a personagem passa a um domínio mais íntimo e restrito.



Também os pais de Asenet se deslocaram da propriedade no campo até ao seu palácio, a fim de receberem José (III.5). No piso inferior do palácio reúnem-se agora Pentefrés, a sua esposa, a sua família e José. Fora dos portões ficaram populares estranhos à família íntima: καὶ πᾶς ἀνὴρ καὶ γυνὴ ἀλλότριοι ἔμειναν ἔξω τῆς αὐλῆς (V.6). Logo na descrição do ambiente bucólico que circunda o palácio, distinguiu-se o interior e o exterior. O muro assegura o apartar de espaços antagónicos, ainda que haja comunicação entre eles através dos quatro portões referidos. Contudo, esta é uma comunicação filtrada. Os guardas, controlando os portões, assumem a triagem entre os espaços exterior e interior da propriedade de Pentefrés.

Quanto a Asenet, o seu movimento é constante desde que lhe é anunciada a chegada dos pais ao palácio, e o consequente anúncio da visita de José: “Aseneth’s calm and secure world has been shattered by a flurry of excitement”⁸⁷. Até ao momento em que definitivamente sobe ao seu quarto para que se inicie o processo de conversão (X.2), Asenet move-se entre o piso superior, onde se encontram os seus quartos, e o piso inferior, onde se reúnem os seus pais e José. Edith Humphrey considera que este

⁸⁴ Καὶ ἐγένετο ἐν τῷ πρώτῳ ἔτει τῶν ἑπτὰ ἐτῶν τῆς εὐθηνίας ἐν τῷ τετάρτῳ μηνὶ ὀκτωκαιδεκάτῃ τοῦ μηνὸς ἦλθεν Ἰωσήφ εἰς τὰ ὅρια Ἡλιουπόλεως (III.1).

⁸⁵ καὶ ἠνοίχθησαν αἱ πύλαι τῆς αὐλῆς αἱ βλέπουσαι κατὰ ἀνατολὰς καὶ εἰσῆλθεν Ἰωσήφ (V.4).

⁸⁶ Καὶ εἰσῆλθεν Ἰωσήφ εἰς τὴν οἰκίαν Πεντεφρῆ (VII.1).

⁸⁷ E. Humphrey, *op. cit.*, p. 84.

movimento é instigado pelas emoções de Asenet: “in arrogance, Aseneth goes up, in obedience she comes down”⁸⁸. De facto, assim acontece quando, num primeiro momento, desce ao encontro dos seus pais, num segundo momento, ao encontro de José, encaminhada pela mão de sua mãe, e também quando sobe, depois de Pentefrés lhe ter anunciado o seu casamento com José, que ela recusa. Contudo, não só numa atitude de obediência ou de arrogância ela sobe e desce. Isso acontece nestes três exemplos, mas o movimento ascendente e descendente repete-se ainda quando Asenet sobe ao seu quarto já depois da bênção de José, e também na breve visita que faz ao andar inferior, a fim de recolher cinzas para espargir o seu cabelo em sinal de arrependimento, por ter incorrectamente julgado José. Esta subida já não é feita com impertinência, nem a viagem para recolher as cinzas.

Depois de regressarem os seus pais ao campo e José ao seu périplo pelo Egipto (X.1), Asenet fica no palácio novamente sozinha com os seus servos e com as sete virgens. A acção espacial concentra-se, a partir deste momento, no andar superior⁸⁹. Asenet apenas desce uma última vez, como que numa deslocação secreta, a fim de levar para o piso superior as cinzas. Após isto, entra no seu quarto e fecha a porta atrás de si⁹⁰. Ἀσφαλῶς é o advérbio que intensifica o isolamento que Asenet pretende. Evidencia-se a divisão de mais dois espaços: um interior, as suas três câmaras, e um exterior, o piso inferior e os restantes sete quartos. Tal como os guardas fecharam os portões quando José entrou nos domínios de Pentefrés, também agora Asenet fecha a porta dos seus domínios, tornando-se incomunicável com o exterior. Tal como fora dos muros ficaram πᾶς ἀνὴρ καὶ γυνὴ ἀλλότριαι, também agora ficam, para lá da porta de Asenet, as sete virgens e os restantes ocupantes da casa, como se passássemos a um microcosmo do lugar anterior. O espaço torna-se restrito agora ao narrador e ao misterioso visitante.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 85. Para uma visualização do movimento de Asenet entre os pisos superior e inferior, veja-se o esquema elaborado no anexo 2.

⁸⁹ O posicionamento dos aposentos de Asenet no cimo da torre destaca-se logo desde o início. O lugar elevado evidencia-se: é expressão de singularidade, de individualismo, de refúgio, tornando-se também, várias vezes, espaço de reflexão e mudança, como acontece no caso particular de Asenet. Sobre a estreita relação entre o espaço físico elevado e o espaço psicológico, M. Bal afirma que “la posición espacial en la que se sitúan los personajes en cierto momento suele tener influencia en sus estados de ánimo. Un espacio elevado causa a veces una elevación del espíritu de forma que el personaje se exalta (Stendhal). Un espacio elevado en el que el personaje no está, pero hacia el que mira o con el que se enfrenta se alguna forma, lo puede deprimir por su propia inaccesibilidad (Kafka, *El Castillo*).” M. Bal, *op. cit.*, p. 105.

⁹⁰ καὶ ἐκλείσει τὴν θύραν ἀσφαλῶς καὶ τὸν μοχλὸν τὸν σιδηροῦν καθήκεν ἐκ πλαγίου (X.3).

Do capítulo X ao capítulo XVIII Asenet permanece no andar superior. Os seus três quartos são os lugares onde se vai mover. A dimensão psicológica da personagem torna-se o principal espaço explorado pela narrativa⁹¹. Já quando Asenet se encontrava à janela este do quarto, vendo José entrar nos domínios de seu pai, as suas emoções foram desvendadas através do monólogo (VI). A partir do momento em que fecha o quarto ao exterior, a agitação física que a marcava anteriormente transforma-se em agitação psicológica, demonstrada por preces que nos são apresentadas pelo narrador em discurso directo⁹². Com a entrada do ser divino no quarto, através da janela, o espaço físico assume, de novo, protagonismo na diegese e Asenet desloca-se no piso superior não espontaneamente, mas reagindo às solicitações do visitante. Em primeiro lugar, vai ao segundo quarto, onde se encontram as roupas e as jóias (XIV.14), e, em seguida, ao terceiro, a despensa, onde encontra o favo de mel, prodigiosamente ali colocado (XVI.8). Parece existir aqui uma espécie de ritual que se concretiza com a passagem de Asenet pelos seus três quartos. Ao pedir para que as suas sete donzelas também recebam a bênção divina, o espaço reabre-se a todo o ambiente exterior que ficara vedado quando a porta fora fechada ἀσφαλῶς. Primeiro as sete donzelas, depois um mensageiro anunciante do regresso de José, também o governante da casa e, por fim, um pequeno servo vão acorrendo, à vez, ao redor da sua ama. Asenet desce ao andar inferior no início do capítulo XIX, acompanhada pelas sete virgens. Aí reencontra José e os seus pais, regressados do exterior. O espaço representado pelo piso superior, a alta torre em que a protagonista se refugiava, não mais vai ser referido a partir deste momento na narrativa. Asenet desce pela primeira vez quando José está prestes a visitar o palácio e não mais regressa ao seu retiro a partir da altura em que José retorna a este mesmo lugar. Fecha-se o piso superior à diegese. Asenet passa a movimentar-se sempre fora do seu reduto. O capítulo XXI conclui-se no palácio do Faraó, onde se realiza o casamento entre José e Asenet, fora dos portões bem guardados de Pentefrés.

⁹¹ C. Reis e A. Lopes consideram que “por meio de um procedimento técnico-narrativo como o monólogo interior consegue-se igualmente uma ilustração sugestiva do espaço psicológico, limitado então ao ‘cenário’ de uma mente quase sempre perturbada.” C. Reis, A. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 7.^a ed., Coimbra, Almedina, 2002, p. 136.

⁹² Entre a versão curta de Philonenko e a versão longa de Burchard, encontram-se diferenças substanciais quanto aos monólogos de Asenet. Philonenko estabelece apenas o monólogo proferido nos capítulos XII-XIII. Burchard, no capítulo XI (capítulo que Philonenko apresenta como sendo apenas uma pequena frase) insere dois longos pensamentos de Asenet em discurso directo. Mantém também o terceiro solilóquio apresentado nos dois capítulos seguintes.

A segunda parte da história de José e Asenet demarca-se visivelmente da primeira em termos de espaço⁹³. Enquanto a primeira se desenrola dentro de portas, no palácio do sacerdote de Heliópolis, a segunda reveste-se de uma maior diversidade de lugares. A região egípcia onde Jacob, que vem ao encontro de seu filho José, se vem fixar, o palácio do Faraó e o lugar da emboscada são os três lugares de relevo. Todavia, não são alvo de descrições pormenorizadas. Apenas são indicados os nomes dos locais, não se preocupando o narrador em dar profundas indicações acerca da disposição dos elementos espaciais.

O lugar onde se dá a emboscada é o único a que o narrador dedica breves palavras descritivas⁹⁴. Um curso de água (χείμαρρον), uma zona com mato denso (ν τῇ ὕλῃ τοῦ καλάμου), uma estrada ampla (ὁδὸς πλατεῖα): esta é a descrição espacial mais pormenorizada que podemos encontrar na segunda parte de *JosAsen*.

No palácio do Faraó apenas é referido directamente o quarto do próprio. As movimentações do seu filho mais velho no restante edifício não são integradas em nenhuma divisão definida, em nenhum corredor, em nenhum salão, em nenhum compartimento em particular. Apenas quando, pela primeira vez, contempla Asenet ao lado de José é referido um lugar superior, supostamente uma muralha do palácio, um lugar de vigia⁹⁵. O τεῖχος de onde o agressor contempla a sua vítima, constitui lugar privilegiado para tal acto. A muralha alta funciona simultaneamente como segurança e como esconderijo. O filho do Faraó, como se de uma ave de rapina se tratasse, do alto vê a sua presa mover-se cá em baixo e prepara-se para atacar.

Os restantes lugares em que as personagens se movem não são particularmente definidos. Encontramos José e Asenet dialogando no início do capítulo XXII, mas não sabemos onde se encontram. Talvez na sua casa, visto que mais uma vez estabelecerão diálogo no capítulo XXVI, de manhã, antes de partirem cada um para a sua jornada: José distribuindo alimentos, Asenet indo para a sua propriedade no campo. Encontramos o filho do Faraó também em lugar incerto, talvez no palácio do Faraó, quando tenta instigar primeiro Simeão e Levi (XXIII) e depois Dan e Gad a tornarem-se aliados no seu conluio contra Asenet (XXIV). Assistimos à perseguição da protagonista

⁹³ O texto *JosAsen* divide-se em duas acções principais. A cisão é claramente feita entre os capítulos I-XXI e XXII-XXIX. Na primeira metade do texto a acção centra-se na conversão de Asenet; na segunda metade, a história é demarcada pela perseguição a Asenet por parte do filho mais velho do Faraó.

⁹⁴ καὶ ἦλθον εἰς τὸν χείμαρρον καὶ ἀπεκρύβησαν ἐν τῇ ὕλῃ τοῦ καλάμου. (...) καὶ ἦν ἀνάμεσον αὐτῶν ἡ ὁδὸς πλατεῖα καὶ εὐρύχωρος (XXIV.20).

⁹⁵ Καὶ ἐγένετο ἐν τῷ παριέναι τὸν Ἰωσήφ καὶ τὴν Ἀσενὲθ εἶδεν αὐτοὺς ἀπὸ τοῦ τείχους ὁ υἱὸς Φαραὼ ὁ πρωτότοκος (XXIII.1).

através do seu deslocamento subjectivo no espaço. Supomos que a fuga não tenha sido prolongada e que o espaço continue a ser delimitado pelo mato e pelo curso de água, visto que mais nenhum elemento particular nos é indicado.

Se a primeira parte da narrativa, englobando os capítulos I a XXI, privilegia o espaço e a descrição deste, encaixando a conversão de Asenet num ambiente verdadeiramente demarcado por simbolismos, os capítulos XXII a XXIX privilegiam a acção diegética. De um espaço fechado e restrito, passamos a um espaço aberto, com diversos lugares e diversas personagens. Ao mesmo tempo, de um espaço definido, caracterizado por descrições particulares de certos elementos, passamos à indefinição de cenários. Na segunda parte, Asenet deixa de ser o principal foco em torno do qual são descritos o espaço e a acção. Durante a sua conversão, parece haver, envolvendo a protagonista, uma claridade que ilumina os espaços por ela percorridos. Cada divisão em que se encontra torna-se visível, cada divisão de que sai fica na penumbra, como se o espaço fosse activado pela sua presença. Por outro lado, nos capítulos finais, como pudemos verificar, a acção também pode decorrer em lugares onde Asenet não se encontra presente.

Consoante a intenção de abertura ou fechamento da acção, o espaço funciona como uma categoria criativa e dinâmica, que atribui significados imanentes ao propósito da história que o narrador nos conta. *JosAsen* é um texto que adopta claramente o espaço como categoria privilegiada, para nos dar a conhecer a hierarquização de diversos cenários de acção e as ligações entre eles.

2.2. TEMPO

Diz-nos Heraclito de Éfeso que *todos os dias há um Sol novo*⁹⁶. Esta é uma verdade universal. Por detrás da metáfora sabemos que o Sol que vemos é sempre o mesmo, mas o tempo que traz consigo é continuamente outro.

Constrangido pelo rigor do espartilho cronológico, o homem encontrou soluções para lutar contra a condição irrefreável do tempo e para poder fazê-lo seu, manipulando-o na ficção como o não consegue na realidade. A ideia de uma máquina, que transporta aquele que queira conhecer o futuro ou visitar o passado, alimenta o imaginário humano e pode ser encontrada na literatura e no cinema⁹⁷. Estas são artes em que a expressão de tudo aquilo que se quer representar apenas tem como limite a imaginação de cada um. Uma narrativa ou um filme detêm essa possibilidade de variação dinâmica entre passado, presente e futuro: a realidade acontece apenas uma vez no seu exacto momento; o tempo ficcional pode ser antecipado, revivido ou suspenso.

Em particular na literatura, o tempo, como categoria narrativa, assume um papel de grande importância no desenrolar da diegese, porque é através dele que o autor ordena os acontecimentos que transmite ao leitor. Recorrendo ao tempo, tem também a possibilidade de destacar aquilo que mais lhe interessa para o propósito da história.

Os mais diversos estudos já foram feitos acerca da importância narrativa do tempo no texto literário, desde estudos teóricos a análises feitas exclusivamente com base em narrativas específicas⁹⁸. O volume de estudos efectuados comprova o interesse por esta temática e a sua importância.

⁹⁶ Frg. 6 Diels-Kranz. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, *Hélade*, Antologia da Cultura Grega, 8.^a ed., Porto, Edições Asa, 2003, p. 152.

⁹⁷ Na literatura, por exemplo, lembramos *The Time Machine* (1895), de H. G. Wells. Na literatura juvenil, lembramos a colecção *Viagens no Tempo*, da Editorial Caminho. As autoras Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada contam-nos as histórias da Ana e do João, dois irmãos em idade escolar, que visitam diversas épocas históricas através de uma máquina do tempo. No cinema, para além das duas adaptações ao livro de H. G. Wells (1960 e 2002), podemos referir a trilogia *Regresso ao Futuro* (1985, 1989, 1990), de Robert Zemeckis, com Michael J. Fox e Christopher Lloyd.

⁹⁸ Entre outros, poderemos referir os estudos de M. Futre Pinheiro, “Time and Narrative Technique in Heliodorus’ ‘Aethiopica’”, in *ANRW*, II, vol. 34, 4, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1998, pp. 3148-

Se em *JosAsen* o espaço parece ter um papel de relevo na construção da narrativa, como já tentámos demonstrar atrás, na verdade, o tempo apresenta uma dimensão igualmente importante, funcionando em paralelo com o espaço para a concretização da acção na qual as personagens estão envolvidas.

Tomando como ponto de partida a distinção entre tempo da história e tempo do discurso⁹⁹, começamos por descrever a manifestação do primeiro no texto que estudamos.

O tempo da história é o *tempo matemático propriamente dito*¹⁰⁰, um tempo *público*¹⁰¹, susceptível de ser datado e representado entre balizas cronológicas. Até-m-se aos anos, meses, dias, horas, possibilitando a transposição daquilo que poderá ser identificado com o calendário da narrativa para o nosso próprio calendário. Analogamente, sabemos quantos dias dura a acção, ou em que estação do ano as personagens se encontram, ou qual o século em que o narrador pretende centrar a sua narração.

O tempo da história aproxima a ficção da realidade. *JosAsen* começa com a indicação precisa da data em que a acção começa: Καὶ ἐγένετο ἐν τῷ πρώτῳ ἔτει τῶν ἐπτὰ ἑτῶν τῆς εὐθηνίας ἐν τῷ μηνὶ τῷ δευτέρῳ πέμπτῃ τοῦ μηνὸς (...) (I.1); καὶ ἦλθεν Ἰωσήφ ἐν τῷ τετάρτῳ μηνὶ τοῦ πρώτου ἔτους ὀκτωκαιδεκάτῃ τοῦ μηνὸς (...) (I.2). A primeira é a data em que o Faraó indica a José a tarefa de ir recolher, por toda a terra do Egipto, o trigo que sustentará o povo durante aqueles que serão os sete anos de fome, a segunda é a data em que José chega a Heliópolis. Esta indicação precisa da data, que irá ser novamente repetida em III.1, parece colocar-nos diante dos olhos um calendário assinalado. A maior parte do texto dos capítulos I a XXI irá ter um tempo diegético bem delimitado. É o tempo da ceifa, ὥρα ἦν θερισμοῦ (II.11; III.5), e, no décimo oitavo dia

3173; M. Bal, *Teoría de la Narrativa: Una Introducción a la Narratología*, 3.^a ed., Madrid, Catedra, 1990; P. Ricoeur, *Temps et Récit II: La Configuration dans le Récit de Fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1984; *idem*, *Temps et Récit III: Le Temps Raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985; G. Prince, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Berlin-New York-Amsterdam, Mouton Publishers, 1982; S. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1978; G. Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972; J. Pouillon, *Temps et Roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1946.

⁹⁹ Falamos em tempo da história e em tempo do discurso, adoptando a terminologia de C. Reis, A. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 7.^a ed., Coimbra, Almedina, 2002. *Erzählte Zeit / Erzählzeit* é a descrição moderna mais antiga para a identificação da dualidade em causa; deve-se a G. Müller. Cf. G. Müller, “Erzählzeit und erzählte Zeit”, in *Morphologische Poetik*, Tübingen, Schneider, 1968, pp. 195-212; *idem*, *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, Bonn, Universitäts Verlag, 1947.

¹⁰⁰ C. Reis, A. Lopes, *op. cit.*, p. 406.

¹⁰¹ V. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8.^a ed., Coimbra, Almedina, 2000, p. 745.

do quarto mês do primeiro ano dos sete anos de abundância, José está às portas do palácio de Pentefrés: καὶ ἐγένετο ἐν τῷ πρώτῳ ἔτει τῶν ἑπτὰ ἐτῶν τῆς εὐθηνίας ἐν τῷ τετάρτῳ μηνὶ ὀκτωκαιδεκάτῃ τοῦ μηνὸς (...) (III.1). O sol está no pino e é hora de almoço, ὥρα μεσημβρίας ἐστὶ καὶ καιρὸς ἀρίστου καὶ καῦμα μέγα ἐστὶ τοῦ ἡλίου (III.2). Na casa do sacerdote, José apenas permanece até terminar a sua refeição. Depois de ter tomado contacto com a família desta casa e com Asenet, imediatamente retoma o seu caminho e, após o pôr-do-sol, ἔκλαιεν ἕως ἔδου ὁ ἥλιος (X.1), a noite cai, καὶ ἐπῆλθεν ἡ νύξ (X.1). Segue-se o período de arrependimento e conversão de Asenet, devidamente delimitado no texto em termos cronológicos. Durante sete dias Asenet permaneceu no seu quarto, chorando a partir do pôr-do-sol e prostrando-se sobre as cinzas ao nascer de cada aurora:

(...) καὶ πέπτωκεν ἐπὶ τὴν τέφραν καὶ ἔκλαυσε κλαυθμῷ μεγάλῳ καὶ πικρῷ ὅλην τὴν νύκτα μετὰ στεναγμοῦ καὶ βριμήματος ἕως πρωῒ. καὶ ἀνέστη Ἀσενέθ <τὸ> πρωῒ καὶ εἶδε καὶ ἰδοὺ πηλὸς πολὺς ἐκ τῶν δακρύων αὐτῆς καὶ ἐκ τῆς τέφρας εἰς τὸ ἔδαφος. καὶ ἔπεσε πάλιν Ἀσενέθ ἐπὶ πρόσωπον ἐπὶ τῆς τέφρας ἕως δαίλης καὶ μέχρι τοῦ δῶναι τὸν ἥλιον. καὶ οὕτως ἐποίησεν Ἀσενέθ τὰς ἑπτὰ ἡμέρας καὶ ἄρτον οὐκ ἔφαγε καὶ ὕδωρ οὐκ ἔπιεν <ἐν ἐκείναις> ταῖς ἑπτὰ ἡμέραις τῆς ταπεινώσεως αὐτῆς. (X.15-17)

Na aurora do oitavo dia, τῇ ἡμέρᾳ τῇ ὀγδόῃ ἰδοὺ ὄρθρος ἦν (XI.1), começa a confissão de Asenet, e quando surge no horizonte a estrela da manhã, ὁ ἑωσφόρος ἀστήρ ἀνέτειλεν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ κατὰ ἀνατολάς (XIV.1), inicia-se a conversão. Nesse mesmo dia, José regressa ao palácio de Pentefrés, tal como anunciara em IX.5¹⁰², e reencontra-se com Asenet. O texto indica-nos explicitamente que José passa a noite em casa de Pentefrés, καὶ ἔμεινεν Ἰωσήφ τὴν ἡμέραν ἐκείνην παρὰ τῷ Πεντεφρῇ (XXI.1), dirigindo-se apenas no outro dia de manhã até ao palácio do Faraó, καὶ ἀνέστη Ἰωσήφ τὸ πρωῒ καὶ ἀπῆλθε πρὸς Φαραὼ (XXI.2). Nesse mesmo dia, o Faraó anuncia o banquete em honra da união de José e Asenet. Durante sete dias tem lugar a festa¹⁰³. Com a indicação da descendência do casal e com um salmo proferido por Asenet termina esta primeira parte da narrativa, sem que indicações cronológicas precisas sejam atestadas relativamente a estes dois últimos motivos.

¹⁰² O momento do dia em que José chega não é indicado, mas será possivelmente no pino do sol, tal como o fizera quando pela primeira vez chegou. O anúncio é feito através das mesmas palavras pronunciadas em III.4 e em IV.7: Ἰωσήφ ὁ δυνατὸς τοῦ θεοῦ ἔρχεται πρὸς ἡμᾶς σήμερον (XVIII.1 e 2).

¹⁰³ καὶ μετὰ ταῦτα ἐποίησε Φαραὼ γάμους καὶ δεῖπνον μέγα καὶ πότον πολὺν ἐν ἑπτὰ ἡμέραις (XXI.8).

Até agora a acção apresentou-se dentro de um tempo cronológico bem definido. Sintetizando, podemos delimitá-la da seguinte forma:

- a) ao décimo quinto dia do segundo mês do primeiro ano dos sete anos de abundância, o Faraó manda José fazer um périplo por terras do Egipto;
- b) ao décimo oitavo dia do quarto mês do primeiro ano dos sete anos de abundância, José chega a Heliópolis e ao palácio de Pentefrés;
- c) sete dias – arrependimento de Asenet;
- d) oitavo dia – conversão;
- e) nono dia – encontro de José e Asenet com o Faraó;
- f) sete dias de banquete.

É muito clara a divisão temporal, através das expressões utilizadas pelo autor, as quais fomos apresentando até aqui, neste resumo cronológico. Talvez apenas na indicação dos sete dias de banquete subsista uma dúvida: não fica claro, pelo texto, se os sete dias estipulados pelo Faraó se iniciam nesse mesmo dia, ou seja, o nono, ou se a contagem dos sete dias apenas tem início no dia seguinte, o décimo.

A segunda parte de *JosAsen* (XXII-XXIX) tem início com uma referência temporal precisa, à semelhança do início da primeira parte. A história incide agora sobre os sete anos de fome, prenunciando as peripécias que se vão desenrolar até ao final do texto¹⁰⁴: παρῆλθον τὰ ἐπτα ἔτη τῆς εὐθηνίας καὶ ἤρξαντο ἔρχεσθαι τὰ ἐπτα ἔτη τοῦ λιμοῦ (XXII.1). Jacob chega ao Egipto no vigésimo primeiro dia do segundo mês do segundo ano de fome¹⁰⁵. Até ao final do texto a única referência precisa ao tempo da história é a da noite em que o filho do Faraó atenta contra a vida do pai, ἐν τῇ νυκτὶ (XXV.1). É a partir desta indicação que sabemos que, no dia seguinte, Asenet é perseguida, sem que, contudo nos seja indicado o dia exacto.

No final do texto o filho do Faraó morre no terceiro dia, ἐν τῇ τρίτῃ ἡμέρᾳ (XXIX.7), após ter sido atingido pela pedra de Benjamim, e são-nos dadas algumas informações acerca da duração do período de regência no Egipto: o Faraó morre com

¹⁰⁴ “As in the first tale, it ‘happens’ after this, that the second takes its point of departure from Genesis 46, when Jacob and his family join his son Joseph in Egypt, setting in Goshen. The setting, a time of famine, is appropriate to the adversity that will strike our protagonists.” E. Humphrey, *Joseph and Aseneth*, Guides to Apocrypha and Pseudepigrapha, 8, Sheffield, Sheffield Academic Press, 2000, p. 106.

¹⁰⁵ ἐν τῷ δευτέρῳ ἔτει τοῦ λιμοῦ ἐν τῷ δευτέρῳ μηνὶ μιᾷ καὶ εἰκάδι τοῦ μηνὸς καὶ κατόκησεν ἐν γῇ Γεσέμ (XXII.2).

cento e nove anos, καὶ ἀπέθανε Φαραὼ ἐτῶν ἑκατὸν ἐννέα (XXIX.8), e José governa o Egito durante quarenta e oito anos, ἔτη τεσσαράκοντα ὀκτὼ (XXIX.9). Sucede-lhe o filho mais novo do Faraó.

Como podemos verificar, são-nos dadas muito poucas indicações precisas do período em que decorre esta segunda parte da narrativa. A indefinição do tempo da história na segunda parte do texto é manifestamente maior em comparação com o tempo calendarizado da primeira. Neste ponto, tal como o espaço, também o tempo se nos revela definido na primeira parte e indefinido na segunda. Dos capítulos I a XXI, o espaço confina-se praticamente ao palácio de Pentefrés e, em particular, à torre de Asenet, deslocando-se a acção apenas no capítulo XXI para o palácio do Faraó. Em paralelo, manifesta-se também uma notação temporal rigorosa, sendo até possível contar os dias que a diegese abarca. Dos capítulos XXII a XXIX as personagens movem-se no Egito, dentro e fora do palácio do Faraó, na casa de José e Asenet e no caminho para a propriedade do campo. Estes espaços são esquematicamente descritos e, embora tenhamos conhecimento de que as personagens aí se movem, não há, da parte do narrador, a preocupação em mostrá-los, como faz na primeira parte com a torre de Asenet¹⁰⁶. O tempo manifesta-se do mesmo modo indefinido, já não existindo também, nos capítulos XXII a XXIX, a mesma notação temporal rigorosa.

Atendendo brevemente ao género romanesco em particular, é precisamente nos últimos oito capítulos que *JosAsen* apresenta maiores semelhanças com o romance grego, por partilhar com este o tempo e o espaço difusos que várias vezes as personagens romanescas experimentam. A conversão de Asenet tinha de decorrer naquela torre, durante aquele período de tempo¹⁰⁷, contudo, a conspiração do filho mais velho do Faraó contra José e a perseguição de Asenet poderiam ter ocorrido anos mais

¹⁰⁶ Acerca deste assunto veja-se o subcapítulo sobre o espaço, onde também já demonstrámos este ponto. Em relação à representação narrativa, pode-se referir o recurso ao *showing* durante a primeira parte da narrativa e ao *telling* na segunda parte. Com o *showing*, o narrador alarga-se em pormenores, identificando, com rigor, espaço de acção e tempo. Tendo sempre presente a figura de Asenet no interior da sua torre, podemos aqui referir que “as personagens, a que frequentemente, temos a tendência de chamar actores, movem-se num espaço limitado, com os seus dramas, as suas tensões.” M. Futre Pinheiro, *Estruturas Técnico-Narrativas nas Etiópicas de Heliodoro*, Dissertação de Doutoramento em Literatura Grega, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1987, p. 172. Com o *telling*, o discurso passa a ser menos minucioso, o narrador distancia-se e, no caso de *JosAsen*, assiste-se a uma segunda parte em que espaço e tempo são representados com pouca definição. Sobre o conceito de representação veja-se, a título preliminar, C. Reis, A. Lopes, *op. cit.*, pp. 354-356.

¹⁰⁷ O período de sete dias pelo qual passa Asenet relaciona-se directamente com o tempo de luto indicado pelas escrituras: “There follows, for the prescribed time of seven days, a frenzy of mourning (cf. Gen. 50.10; Sir. 22.12) and contrition, which is to be understood as Aseneth’s preparation for the revelation to come.” E. Humphrey, *op. cit.*, p. 94.

tarde ou noutros lugares onde os protagonistas se encontrassem. Nas palavras de Bakhtin: “The world of these romances is large and diverse. But this size and diversity is utterly abstract. For a shipwreck one must have sea, but which particular sea (in the geographical and historical sense) makes no difference at all”¹⁰⁸.

O tempo do discurso, muito mais do que o linear tempo da história, desafia o leitor a fazer parte dessa tal máquina do tempo que cada narrativa parece conter e que cada narrador controla. Os diversos momentos de uma história podem ser reposicionados dentro da sua ordem, podem ser mais ou menos extensos, podem ser narrados quantas vezes o autor deseje. Isto é dizer que, dentro do tempo do discurso, os domínios da ordem, da duração e da frequência modelam a diegese¹⁰⁹.

JosAsen é um texto visivelmente marcado por diálogos e monólogos em discurso directo e por descrições de personagens, espaços e objectos¹¹⁰. Nesta perspectiva, a duração temporal manifesta-se de forma bastante díspar, pois, se por um lado, o tempo da história pode, por vezes, identificar-se com o tempo do discurso, dando lugar à coincidência quase perfeita entre ambos, gerada pela utilização do diálogo no texto, outras vezes, o tempo do discurso sobrepõe-se ao tempo da diegese. Contudo, quer no discurso directo – que prevalece nas *cenar*¹¹¹ –, quer na descrição – que prevalece nas *pausas*¹¹² –, encontramos referências, mais ou menos explícitas, à existência de um tempo passado e futuro, identificáveis também na narrativa isócrona¹¹³ e nos momentos descritivos.

¹⁰⁸ M. Bakhtin, “Forms of Time and of The Chronotope in the Novel”, in M. Holquist (ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, Austin, University of Texas, 1981, p. 100.

¹⁰⁹ Seguimos o estudo de Genette sobre o tempo e a sua terminologia – ordem, duração e frequência. G. Genette, *Discurso da Narrativa*, 3.ª ed., Lisboa, Vega, 1995 (trad. Fernando Cabral Martins, *Discours du Récit*, 1972).

¹¹⁰ Não temos em vista a catalogação sistemática de todos os movimentos temporais presentes no texto; salientaremos apenas alguns aspectos que consideramos de destaque para a interpretação da diegese à luz da categoria da narrativa em causa.

¹¹¹ Cf. G. Genette, *op. cit.*, p. 109.

¹¹² Cf. *Ibidem*, p. 99.

¹¹³ Utilizamos o termo “narrativa isócrona” tendo, contudo, a consciência da dificuldade em estabelecer, efectivamente, uma coincidência rítmica exacta entre o tempo da história e o tempo do discurso. A presença do diálogo ou do monólogo, em discurso directo, numa narrativa, faz com que o tempo de acção das personagens se aproxime do tempo real do leitor, visto que o tempo que levam a proferir as suas palavras será aproximadamente aquele que demoramos também a proferi-las na realidade. Na verdade, para que se pudesse utilizar, com toda a propriedade, o termo “isocronia”, o leitor, ao ler o discurso directo de cada personagem, teria de a acompanhar *a pari passu* em ritmo, em pausas, em emoções. Aqui reside a dificuldade existente na relação entre os dois tempos. Sobre este assunto, *vide*, por exemplo, M. Bal, *op. cit.*, pp. 78-79; G. Genette, *op. cit.*, pp. 34 e 85-87.

Podemos reconhecer como pausas as apresentações de Pentefrés (I.3) e de Asenet (I.4-5), a descrição da torre de Asenet (II.1-5), a apresentação das sete virgens (II.6), a descrição do quarto principal de Asenet (II.7-9) e do terreno circundante (II.10-12), a descrição de José e do carro que o transporta ao palácio de Pentefrés (V.4-5), a descrição do ser divino que visita Asenet (XIV.9), do favo de mel (XVI. 8) e das abelhas (XVI.17y-19), a descrição da aparência de Asenet antes de se reencontrar com José (XVIII.9) e, na segunda parte de *JosAsen*, as descrições de Jacob (XXII.6-7) e de Benjamim (XXVII.1) e a brevíssima descrição do sítio da emboscada (XXIV.20).

Nestes excertos narrativos, interessa ao narrador dar a conhecer, por exemplo, as qualidades de Pentefrés como governante, a aparência física de Asenet, a disposição espacial da torre, o seu interior e envolvência, ou o porte do patriarca Jacob. Porém, nem sempre o texto se cinge a uma descrição totalmente acrónica. A apresentação das sete virgens e a descrição da cama de Asenet, no seu quarto principal, são bons exemplos disso, se não, vejamos:

Καὶ τοὺς λοιποὺς ἑπτὰ θαλάμους εἶχον ἑπτὰ παρθένοι μία ἑκάστη ἓνα θάλαμον κεκτημένη καὶ αὗται ἦσαν διακονοῦσαι τῇ Ἀσενέθ καὶ ἦσαν πᾶσαι ὁμήλικαι ἐν μιᾷ νυκτὶ τεχθεῖσαι σὺν τῇ Ἀσενέθ καὶ ἡγάπα αὐτὰς πάνυ. καὶ ἦσαν παλαι σφόδρα ὥς τὰ ἄστρα τοῦ οὐρανοῦ καὶ ἀνὴρ οὐκ ὠμίλει αὐταῖς οὐδὲ παιδίον ἄρρεν. (II.6)

καὶ ἦν κλίνη χρυσῇ ἐστῶρα ἐν τῷ θαλάμῳ ἀποβλέπουσα <πρὸς τὴν θυρίδα> κατὰ ἀνατολὰς καὶ ἦν ἡ κλίνη ἐστρωμένη πορφύρᾳ χρυσοῦφῃ ἐξ ὑακίνθου καὶ πορφύρας καὶ βύσσου καθυφασμένη. καὶ ἐν ταύτῃ τῇ κλίνῃ ἐκάθευδεν Ἀσενέθ μόνη καὶ ἀνὴρ ἢ γυνὴ ἑτέρα οὐδέποτε ἐκάθισεν ἐπ' αὐτῇ πλὴν τῆς Ἀσενέθ μόνης. (II.8-9)

Integradas nas pausas descritivas estão referências que podem ser consideradas anacronias face ao ponto em que a história se encontra. Não se está apenas a descrever as sete virgens quanto aos seus atributos físicos; apresenta-se também a sua honrada posição e essa mesma qualidade supõe uma duração desde os limites do passado – o nascimento na mesma noite que Asenet (ἐν μιᾷ νυκτὶ) – até ao momento em que as donzelas são descritas: nunca nenhum homem ou rapazito falara com elas (ἀνὴρ οὐκ (...) οὐδὲ παιδίον ἄρρεν). A mesma índole analéptica é notada na descrição da cama de Asenet, quando se fala na exclusividade de a protagonista se ter aí sentado. Mais

nenhuma outra pessoa nunca (οὐδέποτε) se sentara na cama de Asenet desde sempre até ao momento presente da história¹¹⁴.

No que concerne à quantidade de cenas apresentadas em *JosAsen*, grande parte da interacção das personagens é feita em discurso directo – até as palavras de um simples criado da casa de Pentefrés, anunciando a chegada de José, são transpostas para a narrativa (V.1). Richard Pervo atesta que, dos 367 versos de *JosAsen* (Pervo utiliza a versão longa, estabelecida por Burchard), 218 são discurso directo, correspondentes a 59.4% da totalidade do texto¹¹⁵.

Questão de estilo ou estratégia para demonstrar a importância das falas atribuídas às personagens, neste texto o discurso directo integra diversas analepses e prolepses, recapitula e anuncia. Várias vezes relembramos, através das personagens, aquilo que se passou anteriormente na narrativa; várias vezes se antecipa também a acção. Este duplo movimento de retorno e projecção está presente na prece que Asenet dirige a Deus, depois dos sete dias de penitência (XII-XIII):

πρὸς σὲ καταφεύγω κύριε
καὶ πρὸς σὲ κεκράζομαι κύριε
σοὶ προσχέω τὴν δέησίν μου
σοὶ ἐξομολογήσομαι τὰς ἁμαρτίας μου
καὶ πρὸς σὲ ἀποκαλύψω τὰς ἀνομίας μου.
φεῖσαί μου κύριε ὅτι ἡμαρτον ἐνώπιόν σου πολλὰ
ἠνόμησα καὶ ἠσέβησα
καὶ λελάληκα πονηρὰ καὶ ἄρρητα ἐνώπιόν σου.
μεμιάται τὸ στόμα μου ἀπὸ τῶν θυσιῶν τῶν εἰδώλων
καὶ ἀπὸ τῆς τραπέζης τῶν θεῶν τῶν Αἰγυπτίων.
ἡμαρτον κύριε
ἐνώπιόν σου πολλὰ ἡμαρτον ἐν ἀγνοίᾳ
καὶ ἐσεβάσθην εἰδῶλα νεκρὰ καὶ κωφά.
καὶ νῦν οὐκ εἰμὶ ἄξία ἀνοῖξαι τὸ στόμα μου πρὸς σὲ κύριε.

¹¹⁴ Burchard traduz καὶ ἀνὴρ οὐκ ὠμίλει αὐταῖς οὐδὲ παιδίον ἄρρεν por “and no man ever conversed with them, not (even) a male child” e καὶ ἀνὴρ ἢ γυνὴ ἑτέρα οὐδέποτε ἐκάθισεν ἐπ’ αὐτῇ por “and a man or another woman never sat on it”. C. Burchard, “Joseph and Aseneth”, in J. Charlesworth (ed.), *OTP*, II, Garden City-New York, Doubleday & Company, 1985, p. 204. Quanto ao texto estabelecido por Philonenko, apresenta algumas diferenças em relação ao de Burchard, mas a tradução converge para um mesmo significado. Philonenko traduz a primeira parte por “et jamais un homme ou un jeune garçon n’avait eu de rapports avec elles”, a que corresponde o grego καὶ ἀνὴρ οὐδέποτε ὠμίλει αὐταῖς ἢ παιδίον ἄρρεν; a segunda parte, καὶ οὔτε ἀνὴρ οὔτε γυνὴ οὐδέποτε ἐκάθισεν ἐπ’ αὐτῆς é traduzida por “aucun homme ni aucune femme ne s’y était jamais assis”. M. Philonenko, *Joséph et Aséneth*, Introduction, texte critique, traduction et notes, Leiden, Brill, 1968, pp. 135 e 137.

¹¹⁵ R. Pervo, “Direct Speech in Acts and the Question of Genre”, *JSNT*, 28, 3, 2006, p. 297. De facto, de entre todos os textos analisados – de cariz bíblico ou historiográfico – *JosAsen* é o segundo a apresentar um total percentual mais elevado. *Quéreas e Calirroe*, de Cáriton de Afrodísias, surge em primeiro lugar com 61.6% (vide quadro de seriação, R. Pervo, *op. cit.*, p. 301).

κάγω Ἀσενέθ θυγάτηρ Πεντεφρῆ τοῦ ἱερέως ἡ παρθένος καὶ
βασίλισσα
ἢ ποτε σοβαρὰ καὶ ὑπερήφανος καὶ εὐθηνούσα ἐν τῷ πλούτῳ
μου ὑπὲρ πάντας ἀνθρώπους
νυνὶ δὲ ὑπάρχω ὀρφανὴ καὶ ἔρημος καὶ ἐγκαταλελειμμένη ἀπὸ
πάντων ἀνθρώπων. (XII.3-5)

Neste pequeno excerto, o passado, o presente e o futuro são visíveis pelo uso de formas verbais correspondentes. Para além do modo indicativo no tempo futuro, é de notar o uso do modo imperativo. A ordem expressa pelo imperativo prenuncia o seguimento da acção, visto que quem a recebe reage a esta, executando aquilo que lhe é pedido¹¹⁶. Deste modo, o uso do imperativo aparece aqui como um recurso proléptico utilizado diversas vezes ao longo de todo o texto e concretizando-se depois na acção correspondente a essa mesma ordem que expressa:

καὶ εἶπεν αὐτῇ· “κάθισον δὴ ἀνάμεσον ἡμῶν καὶ λαλήσω πρὸς σε τὰ ῥήματά μου”. καὶ ἐκάθισεν Ἀσενέθ ἀνάμεσον τοῦ πατρὸς αὐτῆς καὶ τῆς μητρός. (IV.4-5)

καὶ εἶπεν αὐτῇ ὁ ἄνθρωπος· “θάρσει Ἀσενέθ καὶ μὴ φοβηθῆς ἀλλ’ ἀνάστηθι καὶ στήθι ἐπὶ τοὺς πόδας σου καὶ λαλήσω πρὸς σὲ τὰ ῥήματά μου”. καὶ ἀνέστη Ἀσενέθ καὶ ἔστη ἐπὶ τοὺς πόδας αὐτῆς. (XIV.11-12)

O uso de advérbios como *πώποτε* e de expressões como *εἰς τὸν αἰῶνα χρόνον* é indício de regresso no tempo. Correndo o risco de fazermos uma afirmação óbvia, notamos que o passado e o futuro da acção de *JosAsen* se constroem a partir do presente vivido pelas personagens da história, em especial o de Asenet. Queremos dizer com isto que o núcleo da acção, constituído pela conversão da protagonista, é o cerne de toda a narrativa, indicado por essas mesmas expressões temporais. Para o momento da conversão convergem o passado e o futuro da história de Asenet: nunca até esse

¹¹⁶ Existem, contudo, alguns imperativos que não são concretizados, como por exemplo aquele que exprime o pedido do filho do Faraó ao pai para que este lhe concedesse o casamento com Asenet (I.7) ou aquele que acompanha o convite feito por Pentefrés para que José ficasse até ao dia seguinte no palácio do sacerdote (IX). Estas ordens recusadas, ainda que sejam minoritárias no texto, parecem representar, na verdade, pontos importantes para o desenrolar da acção. Se o Faraó tivesse concedido imediatamente a mão de Asenet ao seu filho mais velho, nem a conversão de Asenet aconteceria, nem a revolta do filho do Faraó teria desencadeado as peripécias da segunda parte do texto; se José tivesse ficado em casa de Pentefrés para o dia seguinte, ele não iria cumprir a sua missão de abalar no primeiro dia da criação e regressar no oitavo dia – o período de conversão de Asenet. Também na segunda parte encontramos um caso claro de desobediência, quando Simeão e Levi se recusam a compactuar com o filho do Faraó na conspiração contra o próprio irmão José (XXI.10-13). Serão eles que irão salvar Asenet da emboscada.

momento tinha sido vista por nenhum homem, καὶ οὐδεὶς ἀνὴρ ἑώρακεν αὐτήν πώποτε (II.1); todos os dias consagrava aos deuses egípcios a sua devoção, καθ' ἡμέρα (II.3)¹¹⁷; depois da conversão terá a protecção de Deus e será esposa de José ἀπὸ τοῦ νῦν καὶ ἕως τοῦ αἰῶνος (XXI.4). Esta convergência de que falamos poderá ir ao encontro daquilo a que Edith Humphrey designa por *centrifugal force*, nas leituras que faz do género apocalíptico em *The Ladies and the Cities*¹¹⁸. Ao identificar a estrutura quiástica que enquadra o momento-chave da acção – a conversão –, Humphrey confirma a existência do núcleo a partir do qual é criada toda a narrativa¹¹⁹. Estamos em crer que as referências temporais que fomos referindo, existentes ao longo de toda a história, contribuem para a construção dessa mesma *força centrífuga* que concorre para a singularidade deste texto.

De facto, tendo em conta as diferenças que temos vindo a notar entre a primeira parte de *JosAsen* (referente à conversão) e a segunda (referente à emboscada), reiteramos que, em ambas as partes, o tempo, tal como o espaço¹²⁰, também se manifesta de forma desigual. Na primeira parte o núcleo da acção faz depender de si um passado e um futuro, projectados pelo presente nos seus dois sentidos opostos; na segunda parte o tempo manifesta-se sobretudo no presente, pois as expressões que implicam um prolongamento no futuro ou no passado desaparecem, ainda que se mantenha a presença de imperativos e de formas verbais no futuro. Durante a conspiração conduzida pelo filho do Faraó, o tempo implica sempre a manifestação do presente na concatenação da acção, que palpita com o movimento do vilão no encaço da protagonista¹²¹.

No quadro seguinte apresentamos a quantidade de vezes que cada palavra ou expressão de matiz temporal aparece ao longo do texto:

Palavra ou Expressão	I-XXI	XXII-XXIX
ἐπιπολύ	3	0

¹¹⁷ Distingue-se aqui o plano da frequência temporal, visto que o narrador conta uma vez aquilo que se passou várias vezes – a narrativa iterativa. Cf. G. Genette, *op. cit.*, p. 116.

¹¹⁸ Cf. E. Humphrey, *The Ladies and the Cities: Transformation and Apocalyptic Identity in Joseph and Aseneth, 4 Ezra, the Apocalypse and The Shepherd of Hermas*, Journal for the Study of the Pseudepigrapha, Supplement Series, 17, Sheffield, Sheffield Academic Press, 1995, pp. 56 e 150.

¹¹⁹ Cf. E. Humphrey, *op. cit.*, pp. 30 ss.

¹²⁰ O espaço, de fechado e definido, passa a aberto e indefinido (*Vide supra*, 2.1. Espaço).

¹²¹ A perseguição do herói é uma das funções estabelecidas por Vladimir Propp para a caracterização das personagens nos contos tradicionais. Cf. V. Propp, *Morfologia do Conto*, 5.^a ed., Lisboa, Vega, 2003, pp. 99-100.

νῦν	14	-5-
οὐδέποτε	1	0
πώποτε (+ οὐδεις / μή / οὐκ)	4	0
σήμερον	18	-6-
εἰς τὸν αἰῶνα χρόνον	13	0
εἰς τὸν αἰῶνα	3	0
εἰς τοὺς αἰῶνας	5	0
εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων	1	0

A divisão em dois blocos, correspondendo, respectivamente, o primeiro à primeira parte do texto (I-XXI) e o segundo à segunda (XXII-XXIX), apresenta um resultado expressivo. Apenas νῦν (*agora*) e σήμερον (*hoje*) são recorrentes na segunda parte da narrativa. Expressões ou palavras que implicam um prolongamento temporal contínuo (εἰς τὸν αἰῶνα χρόνον, οὐδέποτε, πώποτε) ou frequentativo (ἐπιπολύ) são recorrentes no texto, mas apenas na primeira parte. De salientar também que, juntamente com εἰς τὸν αἰῶνα χρόνον, os advérbios νῦν e σήμερον apresentam os totais mais elevados da primeira coluna. Tal se explica pelo motivo central da conversão, que, como já dissemos, é o núcleo a partir do qual conhecemos o passado e o futuro de Asenet.

O *agora* e o *hoje* remetem para o presente. Esta expressão do presente parece compreender o espaço de tempo que vai desde a chegada de José (no primeiro dia) ao momento da conversão e ao regresso de José (no oitavo). Antes e depois deste bloco temporal estendem-se todo o passado de Asenet desde o seu nascimento e o futuro *ad infinitum* indicados pelas expressões e advérbios que identificámos e que considerámos de tonalidade analéptica e proléptica. Para além destes recursos, do uso do modo imperativo e do tempo futuro, poucas mais vezes o narrador recorre a anacronias ao longo do texto. É breve a evocação feita à morte do irmão de Asenet (X.8) e pouco mais extenso o relato que a própria faz sobre o passado de José (IX.10). Tal como dos dezassete anos da vida de Caricleia só interessam para Heliodoro catorze ou quinze dias para a construção das *Etiópicas*¹²², também para o autor de *JosAsen* apenas lhe irá interessar o relato daquilo que se passou na casa de Pentefrés a partir da chegada de José

¹²²Cf. M. Futre Pinheiro, “Time and Narrative Technique in Heliodorus’ *Aethiopica*”, in *ANRW*, II, 34.4, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1998, p. 3154.

junto de Asenet. Da anterior vida da protagonista apenas sabemos que se mantém casta até então (I.4) e que muitos são aqueles que pretendem desposá-la (I.6)¹²³.

Gostaríamos ainda de falar brevemente acerca do último capítulo de *JosAsen*, em particular das informações finais que o texto nos fornece, que são marcas do tempo da história, como de resto já supra identificámos, e de outros passos que consideramos de alguma maneira análogos.

Καὶ ἐν τῇ τρίτῃ ἡμέρᾳ ἀπέθανεν ὁ υἱὸς Φαραὼ ἐκ τοῦ τραύματος τοῦ λίθου Βενιαμὴν τοῦ παιδαρίου. καὶ Φαραὼ ἐπένθησε τὸν υἱὸν αὐτοῦ τὸν πρωτότοκον σφόδρα καὶ ἐκ τοῦ πένθους ἐμαλακίσθη καὶ ἀπέθανε Φαραὼ ἐτῶν ἑκατὸν ἐννέα καὶ κατέλιπε τὸ διάδημα αὐτοῦ τῷ Ἰωσήφ. καὶ ἐβασίλευσεν Ἰωσήφ ἐν Αἰγύπτῳ ἔτη τεσσαράκοντα ὀκτὼ καὶ μετὰ ταῦτα ἀπέδωκεν Ἰωσήφ τὸ διάδημα τῷ ἐκγόνῳ Φαραὼ τῷ νεωτέρῳ ὃς ἦν ἐπὶ μασθῶ ὅτε ἀπέθανε Φαραὼ. καὶ ἦν Ἰωσήφ ὡς πατὴρ τοῦ υἱοῦ Φαραὼ τοῦ νεωτέρου ἐν γῇ Αἰγύπτου <πάσας τὰς ἡμέρας τῆς ζωῆς αὐτοῦ>. (XXIX.7-9)

Este excerto dá a conhecer o resto da vida de José no Egito. Asenet já não é referida. O narrador resume em escassas linhas toda a vida de José a partir da morte do Faraó. Não é a primeira vez que isto acontece no texto. O tempo narrativo condensa-se também noutras ocasiões. O banquete dado em honra dos dois protagonistas, que dura sete dias, é referido numa frase¹²⁴, tal como os sete dias de penitência de Asenet¹²⁵. Na menção ao nascimento dos filhos Manassés e Efraim, resumem-se nove meses em breves palavras¹²⁶.

Nos casos dos sumários sobre o futuro de José no Egito e sobre o nascimento de Manassés e Efraim, parece-nos que o autor de *JosAsen* assume o mesmo critério que o livro do *Génesis* sobre Asenet: torna-se sucinto. Existem apenas três referências ao

¹²³ O motivo dos pretendentes que rivalizam entre eles está presente em vários textos desde a *Odisseia* homérica, na qual Penélope vive atormentada entre todos aqueles que desejam tomar o lugar do errante Ulisses no leito de sua esposa (*Od.*, I e XX-XXII). Em *Quéreas e Calirroé* também a protagonista é detentora de uma beleza superior, que a fama anuncia a todos (Cáriton, I, 1).

¹²⁴ Καὶ μετὰ ταῦτα ἐποίησε Φαραὼ γάμους καὶ δεῖπνον μέγα καὶ πότον πολλὸν ἐν ἑπτὰ ἡμέραις. (XXI.8)

¹²⁵ καὶ οὕτως ἐποίησεν Ἀσενὲθ τὰς ἑπτὰ ἡμέρας καὶ ἄρτον οὐκ ἔφαγε καὶ ὕδωρ οὐκ ἔπιεν <ἐν ἐκείναις> ταῖς ἑπτὰ ἡμέραις τῆς ταπεινώσεως αὐτῆς (X.17). Neste sumário, em particular, está também latente a questão da frequência narrativa. Todos os dias da sua penitência, Asenet cumprira os mesmos procedimentos. Mais uma vez, estamos perante a narrativa iterativa.

¹²⁶ Καὶ ἐγένετο μετὰ ταῦτα εἰσῆλθεν Ἰωσήφ πρὸς Ἀσενὲθ καὶ συνέλαβεν Ἀσενὲθ ἐκ τοῦ Ἰωσήφ καὶ ἔτεκε τὸν Μανασσῆ καὶ τὸν Ἐφραὴμ τὸν ἀδελφὸν αὐτοῦ ἐν τῷ οἴκῳ Ἰωσήφ (XXI.9). Segundo a Bíblia, Manassés é o mais velho e Efraim o mais novo (*Gn* 48,17-18). Também em *JosAsen* aparecem referidos o mais velho seguido do mais novo.

nome Asenet na Bíblia¹²⁷; o texto apócrifo desenvolve a sua história. A Bíblia fala-nos da vida de José até à sua morte¹²⁸ e da importância de Manassés e de Efraim para o futuro do povo de Israel¹²⁹; *JosAsen* sintetiza tudo isto em duas frases.

Quanto ao resumo dos sete dias de banquete e de penitência, nota-se a preocupação do narrador em resumir a acção, poupando, ao leitor, o relato de acontecimentos, ou omitindo factos que não são relevantes para os propósitos que pretende atingir. O narrador descreve longamente peças de vestuário, lugares, procedimentos, transpõe em discurso directo diálogos, monólogos, pensamentos, mas quando não precisa fazê-lo, simplesmente omite-os.

Tempo e espaço, em conjunto, são tratados de forma desigual entre a primeira e a segunda parte do texto. Aos capítulos I a XXI prende-se um tempo e um espaço definidos, aos capítulos XXII a XXIX um tempo e um espaço indefinidos. Se, na primeira parte, Asenet determina o tempo no qual se movimenta tal como ilumina o espaço por onde passa, na segunda parte o espaço é difuso e o tempo não é tão definido. Esta estratégia adoptada pelo autor prende-se com o significado que encerra no seu texto. E se há autor que se empenha em transmitir uma mensagem é o de *JosAsen*, pelo uso categórico que faz de todos os recursos narrativos que fomos referindo e por aqueles aos quais iremos dar atenção quando nos debruçarmos, em seguida sobre as estruturas descritivas presentes na diegese.

¹²⁷ Gn 41.45, 50; 46.20.

¹²⁸ Gn 50.15-26. Morte de José.

¹²⁹ Gn 48.

PARTE III

A DESCRIÇÃO ESPACIAL

EM *JOSÉ E ASENETE* NA ANTIGUIDADE

3.1. A descrição na Antiguidade: breve apontamento teórico

A descrição sempre foi para o leitor aquilo que uma fotografia é para quem a observa: uma realidade cristalizada à disposição do apreciador mais atento. E se para bem fotografar é necessário ser iniciado nas artes da fotografia, para bem descrever é necessário dominar aquela que é a arte da escrita.

A tradição literária da descrição remonta a Homero¹³⁰. Contudo, foi com o aparecimento do movimento denominado Segunda Sofística¹³¹ que a descrição ganhou relevo no plano teórico como um recurso estilístico fundamental para a arte da criação literária.

A Segunda Sofística foi um fenómeno cultural, que surgiu, entre o II e o IV séculos d.C. pela mão de professores de retórica e de todos quantos defendiam a *ars bene dicendi*. Caracterizava-se, principalmente, por incorporar a defesa do Aticismo, ou seja do estilo puro e simples, aquele usado no período clássico por nomes como Demóstenes, Tucídides ou Platão, em detrimento do Asianismo, um novo e emergente estilo oratório, deveras floreado e artificioso. Neste contexto, enquadram-se os famosos exercícios retóricos que são um marco incontornável da Segunda Sofística: os *Progymnasmata*¹³². Se o professor de retórica defendia a cultura de bem falar e de bem

¹³⁰ Veja-se, por exemplo, a descrição do escudo de Aquiles (*Il.*, XVIII, 468-608).

¹³¹ Sobre a Segunda Sofística, veja-se particularmente B. Borg (ed.), *Paideia: The World of the Second Sophistic*, Berlin, Walter de Gruyter, 2004; S. Goldhill (ed.), *Being Greek under Rome: Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of the Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001; G. Anderson, *The Second Sophistic: A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*, London-New York, Routledge, 1993; *idem*, “The pepaideumenes in action: Sophists and their outlook in the early roman empire”, in *ANRW*, II, 33, 1, 1989, pp. 79-208; E. Bowie, “Greek sophists and the greek poetry in the Second Sophistic”, in *ANRW*, II, 33, 1, 1989, pp. 79-208; G. Bowersock, *Greek Sophists in the Roman Empire*, London, Oxford University Press, 1969. Como súmula de referência em português, veja-se V. Ruas, *Iconotextualidade: A Êcfrase no Romance Bizantino do Século XII*, Dissertação apresentada à Universidade dos Açores para obtenção do grau de Doutor em Literatura Grega, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 2006, pp. 69-73.

¹³² Os *Progymnasmata* encontram-se em tradução recente na edição de G. Kennedy, *Progymnasmata: Greek Textbook of Prose Composition and Rhetoric*, Translated with introductions and notes by George A. Kennedy, Atlanta, Society of Biblical Literature, 2003. O texto grego pode ser encontrado em L. Spengel (ed.), *Rhetores Graeci*, 3 vols., Leipzig, Teubner, 1953-1956. Um bom estudo sobre este tema encontra-se em G. Kennedy, *Greek Rethoric under Christian Emperors*, Princeton, Princeton University

escrever, teria de dispor de ferramentas eficazes que o auxiliassem nessa tarefa. Os *Progymnasmata* eram, assim, exercícios retóricos “preparatórios”, com um nível crescente de dificuldade¹³³, que proporcionavam ao aluno a possibilidade de desenvolver e aperfeiçoar as suas qualidades retóricas, que seriam depois ser aplicadas nos seus discursos, nomeadamente em contexto judicial e deliberativo. Chegaram até nós através de quatro autores do princípio da nossa era: Élio Téon (séc. I), Hermógenes de Tarso (séc. II), Aftónio de Antioquia (sécs. IV-V) e Nicolau de Mira (séc. V). Englobavam diversos tipos de exercícios¹³⁴, entre eles a éfrase¹³⁵.

A éfrase é um mecanismo estilístico-literário exclusivamente descritivo¹³⁶, cujas virtudes principais são a clareza (σαφήνεια) e a vivacidade (ἐνάργεια). A principal característica deste exercício retórico reside na capacidade de colocar perante o leitor uma expressiva representação do objecto analisado, de modo a transmitir a sensação de se estar perante ele. Nas palavras de Marília Futre Pinheiro, “ekphrasis’s main aim is to turn language into a transparent window, open onto its referent, which thus becomes immediately perceptible to the reader or listener.”¹³⁷ Na nossa interpretação, esta “janela transparente” é para a literatura o mesmo que o orifício ocular de enquadramento de uma máquina fotográfica é para a fotografia, ou o espaço de tela contido entre os

Press, 1983, pp. 54-73, e uma sintética abordagem em M. Futre Pinheiro, “The language of silence in the ancient greek novel”, in S. Jäkal, A. Timonen (eds.), *The Language of Silence*, vol. I, Turku, Turun Yliopisto, 2001, p. 127, n. 3. Para uma história concisa do uso da retórica desde a Antiguidade, veja-se, em português, o relevante estudo de M. Alexandre Jr., *Hermenêutica Retórica*, Lisboa, Alcalá, 2004.

¹³³ Se tivermos em conta o modelo de ensino actual, no ensino secundário praticar-se-iam exercícios como a fábula, a narração e a cria e, no ensino superior, exercícios mais complicados como a etopeia, o lugar-comum e a éfrase. Cf. V. Ruas, *op. cit.*, pp. 73-74.

¹³⁴ Entre os quatro autores, o número de exercícios varia entre os dez e os catorze (Téon apresenta dez, Hermógenes e Nicolau doze, Aftónio catorze). Englobando todos, são eles: a fábula, a narração, a cria, a máxima, a refutação e a confirmação, o lugar-comum, o encómio e o vitupério, a comparação, a etopeia, a prosopopeia, a éfrase, a tese, a lei.

¹³⁵ Para o estudo particular da éfrase no romance bizantino, veja-se V. Ruas, *op. cit.*, pp. 75-84. Para a problemática do valor estético da éfrase no romance grego, veja-se M. Futre Pinheiro, *op. cit.*, pp. 127-140. Veja-se ainda M. Doody, *The True Story of the Novel*, New Jersey, Rutgers University Press, 1997 [1st print. 1996], pp. 387-431; A. Billault, *La Création Romanesque dans la Littérature Grecque à l'Époque Impériale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, pp. 245-265.

¹³⁶ Na Antiguidade os termos “éfrase” e “descrição” coincidiam. A distinção entre estes acentua-se apenas na época moderna. A ἔκφρασις dos *Progymnasmata* englobava os mais diversos temas. Segundo, Téon, por exemplo, poderia haver éfrases de seres vivos, de acontecimentos, de lugares, de tempo, de modo ou mistas. Hoje a éfrase tem um sentido mais restrito e é particularmente associada à descrição de obras de arte como pinturas ou esculturas. Não pretendemos, porém, encetar aqui uma longa análise sobre a passagem da ideia de éfrase com o seu sentido pleno atribuído na Antiguidade para o seu sentido mais restrito que conhecemos actualmente. Para o aprofundamento deste tema veja-se, por exemplo, S. Bartsch, *Decoding the Ancient Novel: The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 31, n. 32, pp. 3-39, n. 10 e 32; e a clara exposição conseguida por V. Ruas, *op. cit.*, pp. 56 ss.

¹³⁷ M. Futre Pinheiro, *op. cit.*, p. 128.

caixilhos de uma moldura para a pintura: o meio de transmissão de uma realidade através de um modo de recriação artística desta mesma realidade.

Contudo, a descrição ecfrástica, ainda que usada em muitas das histórias contadas desde as mais remotas criações literárias da Antiguidade, tem sido encarada por alguns críticos como uma espécie de obstáculo ao avanço da narrativa, um elemento secundário, artificial e até supérfluo ao propósito da diegese¹³⁸. Esta crítica à écfrase não é, porém, unânime, e tem até perdido relevo face àqueles que a interpretam como uma verdadeira “linguagem da literatura”¹³⁹.

Uma descrição não pode ser suprimida de um texto sem que se perca parte da natureza criativa de uma história. A descrição é a remissão velada para uma ideia relevante que pretende ser transmitida. E se, ao longo da narrativa, a descrição tem sempre esta função de *mise en abîme*, quando surge na abertura de uma narrativa parece demandar uma atenção ainda maior. Alain Billault, quando se refere ao início do romance de Aquiles Tácio e ao *ex voto* de Sídón, interpreta a écfrase inicial que aí surge como um prelúdio de ópera, no qual o autor faz o sintético anúncio daquilo que se pode esperar na história que se seguirá¹⁴⁰. Este prelúdio, e cada écfrase, integram como um todo a essência de alguma ideia que se quer mostrada com clareza e evidência ao leitor, pois nela reside, certamente, um significado importante para a totalidade da diegese.

Segundo esta perspectiva, pretendemos explorar o texto de *JosAsen* e mostrar também que, se existem nele descrições dispersas que enquadram e realçam apenas pormenores diegéticos, existem igualmente outras que introduzem, antecipam e estruturam, de forma estratégica, o devir da acção.

¹³⁸ Cf. *ibidem*, p. 134.

¹³⁹ “(...) silence is the soul of literature and *ekphrasis* its language.” *Ibidem*, p. 139.

¹⁴⁰ Cf. A. Billault, *op. cit.*, p. 259.

3.2. Descrições espaciais na tradição manuscrita da Antiguidade

Diversas narrativas da Antiguidade que chegaram até nós apresentam descrições de lugares ou pessoas. Em muitas, a descrição é utilizada como recurso pontual, mais ou menos breve; algumas há em que esta aparece de forma frequente, ocupando grande parte do texto. Em ambos os casos sabemos que a descrição surge como um recurso utilizado pelo narrador para evidenciar algum elemento importante no desenrolar da história.

Quando o autor faz da sua história um relato de viagens por diversas terras, esta resulta frequentemente na enumeração e descrição dos lugares que constituem o seu itinerário. A descrição de cada um destes lugares é feita de acordo com o tipo de elementos que lhes estão associados: a uma povoação associa-se, por exemplo, a descrição dos seus habitantes; a uma paisagem natural, flora, fauna e acidentes geográficos.

Uma História Verdica, de Luciano de Samósata, é um texto da segunda metade do século II d.C.¹⁴¹ e um dos legados literários que colocam a tónica na descrição de lugares e seres fantásticos. Luciano dá a conhecer, em pormenor, diversas regiões e povos por si imaginados, desde uma ilha feita de queijo¹⁴² à couve que nasce acima das nádegas dos Selenitas, que “está sempre viçosa, e não se quebra se a pessoa cai de costas”¹⁴³.

Tal como este autor invoca¹⁴⁴, também outros escreveram relatos semelhantes. De Iambulo, autor de cerca do século II a.C., temos um relato de viagens. Hoje apenas conhecemos este testemunho a partir do resumo na *Biblioteca* de Diodoro Sículo. Aí se descreve uma ilha (identificada actualmente com Ceilão), onde chega ao acaso a

¹⁴¹ Cf. Luciano, *Uma História Verdica*, Prefácio, tradução e notas de Custódio Magueijo, Lisboa, Editorial Inquérito, 1989, p. 7.

¹⁴² Luciano, *Ver. hist.*, II,3.

¹⁴³ Luciano, *Ver. hist.*, I, 23. A tradução é do Professor Custódio Magueijo.

¹⁴⁴ Luciano, *Ver. hist.*, I, .3.

tripulação de Iambulo. Descrevem-se os seus habitantes e costumes, o clima, a organização social, alguns animais e a situação geográfica.

Também em Diodoro Sículo encontramos o resumo do relato que terá sido composto por Evémero, no século IV a.C., e que seria originalmente a sua crónica da viagem que o levou à Ilha Pancaia¹⁴⁵. Destaca-se neste texto uma descrição espacial: a do templo de Zeus, a quem os habitantes da ilha são devotos. O edifício e as imediações são apresentados em pormenor.

Dentro do âmbito da literatura de viagens, encontram-se também *As Maravilhas de Além Tule*, de António Diógenes, reescritas principalmente na *Biblioteca* de Fócio¹⁴⁶.

Estas narrativas que enumerámos, para além de partilharem entre si a temática da viagem, revestem-se igualmente do cariz utópico que a descrição de terras longínquas propicia: revelam lugares que, comparados com o lugar de origem do embarcado, apresentam características consideradas superiores, principalmente em termos sociais e naturais.

Ao falar em utopia e em textos clássicos, sabemos que Platão é o incontornável modelo. A descrição daquela ilha chamada Atlântida, em *Crítias*, ocupa quase a totalidade da narrativa, dando-nos a conhecer a sua disposição espacial e organização social do povo que nela vive, reconhecendo-as como verdadeiros modelos. Particularmente sobre o espaço, são extensas as descrições do enquadramento natural, geográfico e urbano em diversos pontos do relato de Crítias, destacando-se a entrada marítima da ilha com os diversos canais protectores, a Acrópole com o templo dedicado a Posídon, o bosque sagrado deste mesmo deus e o fosso¹⁴⁷.

Visto que, neste estudo, um dos nossos objectivos se prende com a interpretação do espaço ao nível da sua representação narratológica em *JosAsen*, achamos por bem visitar mais alguns textos que se aproximam em género com o nosso apócrifo¹⁴⁸ e

¹⁴⁵ Diodoro Sículo, V, 41,4-46,7 e VI, 1.

¹⁴⁶ Encontram-se ainda pequenos fragmentos do relato de António Diógenes em Porfírio, *Biografia de Pitágoras*, e num testemunho papiráceo. Cf. A. Lesky, *História da Literatura Grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 898.

¹⁴⁷ Pl., *Criti.*, 115c-118e. No *corpus* dos textos apócrifos vetitamentários encontra-se um texto que partilha com *Crítias* a ideia de ilha bem-aventurada. A *História dos Recabitas* fala-nos de uma ilha onde chegou o viajante Zózimo. Os Recabitas eram um povo bem-aventurado, que vivia numa espécie de paraíso terrestre, onde a natureza generosa dominava o espaço, com árvores, flores e água. Cf. J. Charlesworth, "History of the Rechabites: A new translation and introduction", in J. Charlesworth, (ed.), *OTP*, vol. II (2 vols.), Garden City-New York, Doubleday, 1985, pp. 443-461.

¹⁴⁸ O potencial romanescos de *JosAsen* tem sido explorado por alguns autores e diversas analogias podem ser encontradas face aos cinco romances gregos canónicos. Sobre este assunto, veja-se, especialmente, S.

onde a descrição tenha uma função de destaque para a criação literária. Assim, não podemos deixar de indicar vários trechos presentes no romance grego, que, como sabemos, tem na éfrase um dos seus *topoi* estruturantes.

Dependendo da época em que supostamente foram compostos, os cinco romances gregos tidos como modelos de toda a criação romanesca desenvolvida na época helenística apresentam estádios mais ou menos rudimentares em termos de recursos retóricos. Se compararmos, por exemplo, Xenofonte de Éfeso com Aquiles Tácio, sabemos que a singeleza retórica do primeiro face à “sofisticada arte de narrar”¹⁴⁹ do segundo denuncia a distância temporal contida entre as duas escritas¹⁵⁰. Mesmo tendo em conta a dimensão de ambos (o texto de Xenofonte de Éfeso será cerca de um terço do texto de Aquiles Tácio), as *Efesiacas* apresentam apenas uma descrição espacial de alguma extensão, ao passo que, em Leucipe e Clitofonte, encontramos uma enorme profusão de éfrases.

Nas *Efesiacas*, escritas provavelmente entre os séculos I e II da nossa Era¹⁵¹, encontramos uma única descrição de um elemento que consideramos de dimensão espacial: o leito do casal protagonista¹⁵², com os seus dosséis onde Eros e Afrodite são as figuras de destaque, decorado a ouro, púrpura e bordados. Para além desta, fazem-se apenas as habituais descrições dos protagonistas, do pirata Corimbo e dos cães colocados na cova onde os piratas enclausuram Ântia¹⁵³. Estas descrições atêm-se, quase sempre, a breves palavras, e mesmo as descrições iniciais dos protagonistas não vão além de algumas linhas, comprovando o estilo rudimentar que preside aos primeiros tempos da escrita romanesca helenística.

Johnson, *Historical Fictions and Hellenistic Jewish Identity: Third Macabbees in Its Cultural Context*, University of California Press, 2004, pp. 108-120; R. Pervo, “Joseph and Aseneth and the Greek Novel”, in G. MacRae (ed.), *SBLSP 1976*, Missoula-MT, Scholars Press, 1976, pp. 171-181; S. West, “Joseph and Aseneth: A neglected greek romance”, *The Classical Quarterly*, New series, 24, 1, May 1974, pp. 70-81; M. Philonenko, *Joseph et Aséneth, Introduction, Texte Critique, Traduction et Notes*, Studia Post-Biblica, 13, Leiden, E. J. Brill, 1968, pp. 43-48.

¹⁴⁹ Cf. Prefácio de M. Futre Pinheiro, em Aquiles Tácio, *Os Amores de Leucipe e Clitofonte*, Tradução do grego, introdução e notas de Abel N. Pena, Lisboa, Edições Cosmos, 2005, p. XIV.

¹⁵⁰ Ainda que a questão sobre a datação precisa dos textos seja, por vezes, uma das mais complicadas de resolver, uma certeza há quanto às diferenças entre os romances de Cáriton e Xenofonte de Éfeso, por um lado, e de Aquiles Tácio, Longo e Heliodoro, por outro: os primeiros reflectem um estágio embrionário do romance, os segundos sabe-se que estão directamente relacionados com o estilo *rebuscado* da Segunda Sofística. Cf. Prefácio de M. Futre Pinheiro em Xenofonte de Éfeso, *As Efesiacas: Ântia e Habrócomes*, Tradução do grego, introdução e notas de Vítor Ruas, Lisboa, Edições Cosmos, 2000, p. XIII.

¹⁵¹ Sobre a dificuldade de datação do texto de Xenofonte de Éfeso, veja-se a súmula feita por Vítor Ruas, em Xenofonte de Éfeso, *op. cit.*, p. XXVIII ss.

¹⁵² Xenofonte de Éfeso, *As Efesiacas*, I, 8, 2-3.

¹⁵³ A principal descrição de Ântia é feita em I, 2, 5-6 e alguns elementos da sua aparência são indicados em III, 3, 5 e V, 7, 1; a única descrição de Habrócomes tem lugar logo no início da narrativa, em I, 1, 1-3; as breves descrições de Corimbo e dos cães são feitas em I, 13, 3 e IV, 6, 4, respectivamente.

No romance de Cáriton, *Quéreas e Calíroe*, supostamente datado do século I d.C.¹⁵⁴, os espaços que encontramos descritos são o túmulo de Calíroe, o túmulo de Quéreas, o tribunal, onde Dionísio e Mitridates viriam a apresentar os seus argumentos, e a ilha de Arados¹⁵⁵.

Elaborado já na época da Segunda Sofística, o romance de Aquiles Tácio, *Os Amores de Leucipe e Clitofonte*, é aquele onde podemos encontrar um maior número de descrições espaciais, comparativamente com os quatro restantes. Neste texto, composto provavelmente nos finais do século II d.C.¹⁵⁶, o seu autor dá-nos a conhecer, com algum pormenor, lugares como o porto de Sidon, o rio Nilo, Alexandria e o Farol desta mesma cidade. São descritos ainda a disposição dos leitos à hora do jantar, em casa de Clitofonte, e o gineceu da casa de Calíroe. Existe ainda uma descrição muito breve do bosque e da gruta da siringe, mas a descrição espacial de maior relevo em toda a narrativa é, sem dúvida, a do jardim de Clitofonte¹⁵⁷, pelo volume de narrativa que ocupa e pela cena de amor que introduz.

Em *Dáfnis e Cloe*, criação dos séculos II ou III d.C.¹⁵⁸, Longo apresenta descrições que, em extensão e em finura, se distanciam claramente das tímidas écfrases de Cáriton e Xenofonte de Éfeso e o colocam lado a lado com as criações sofisticadas de Aquiles Tácio e Heliodoro. Tal como pinturas, neste texto descrevem-se o bosque de Lesbos, Mitilene, a propriedade e o parque de Lámon e a gruta das Ninfas¹⁵⁹.

Nas *Etiópicas*, romance datado do século IV d.C.¹⁶⁰, Heliodoro faz breves descrições do templo de Ísis, da aldeia Quémis e do palácio de Hidaspes. A gruta dos

¹⁵⁴ Veja-se a introdução feita por Maria de Fátima de Sousa e Silva em Cáriton, *Quéreas e Calíroe*, Tradução do grego, introdução e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva, Lisboa, Edições Cosmos, 1996, p. XIV.

¹⁵⁵ Cáriton, *Quéreas e Calíroe*, I, 6, 5 (túmulo de Calíroe); IV, 1, 6 (túmulo de Quéreas); V, 4, 5-6 (tribunal); VII, 5, 1 (Arados). Esta última descrição da ilha de Arados contém apenas uma pequena referência à localização geográfica e a indicação de que nela se encontrava um templo dedicado a Afrodite.

¹⁵⁶ Veja-se a introdução feita por Abel N. Pena em Aquiles Tácio, *op. cit.*, p. XXIV.

¹⁵⁷ Aquiles Tácio, I, 1,1 (Sidon); IV, 12 (Nilo); V, 1-2 (Alexandria); V, 6, 2-3 (farol); I, 5, 1 (leitos); II, 19, 3-4 (gineceu); VI, 6, 1 (bosque e gruta); I, 15 (jardim).

¹⁵⁸ Sobre a datação de *Dáfnis e Cloé*, veja-se R. Hunter, *A Study of Daphnis & Chloe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 3; *idem*, “Longus, Daphnis and Chloe”, in G. Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World*, Boston-Leiden, Brill, 2003, p. 369.

¹⁵⁹ Longo, “Prólogo” (bosque de Lesbos); I, 1; IV, 2-4 (Mitilene e parque de Lamon); I, 4 (gruta das Ninfas).

¹⁶⁰ Sobre a datação das *Etiópicas*, veja-se J. Morgan, “Heliodorus”, in G. Schmeling (ed.), *op. cit.*, p. 417 ss.

piratas e o rio Nilo são lugares aos quais se dá maior importância, através de construções ecfrásticas mais alargadas¹⁶¹.

Terminado que está o levantamento de alguns pequenos esboços espaciais e descrições mais longas também nos cinco romances gregos, gostaríamos ainda de referir outros passos que julgamos relevantes para o capítulo que agora apresentamos.

Julgamos de interesse indicar, dentro do vasto legado literário helenístico, os registos espaciais que mereceram mais atenção por parte dos autores de cada texto. Não podemos, por isso, deixar de falar em Apolónio de Rodes. O único poema épico da época helenística, chegado até nós a partir do século III a.C., apresenta algumas descrições espaciais que merecem igualmente a nossa atenção. Entre brevíssimas referências aos lugares por onde a nau Argo vai passando, encontramos em *As Argonáuticas* descrições de alguma extensão, como a de uma ilha junto à Propôntida, da vista alcançada no cume do Díndimo, do Cabo Aquerusa, da Caverna de Hades, da foz do rio Aqueronte, do templo de Ares, do palácio do rei Eetes, do rio Istro e do golfo de Sirte¹⁶².

E, falando de epopeias, não poderíamos deixar de referir as viagens de Ulisses por terras homéricas, no início de toda a literatura clássica. Também na *Odisseia* se encontram passos onde o espaço narrativo se manifesta com algum destaque. Entre eles destacamos as descrições de alguns dos lugares onde chega o herói antes do seu regresso a Ítaca: as moradas de Calipso, de Alcínoo, de Polifemo e de Circe¹⁶³. Para além destes, a composição homérica foca ainda sítios como a ilha de Éolo, o porto dos Lestrígones, os Campos Elísios e, à chegada a Ítaca, o porto da terra-natal de Ulisses e a gruta das Náíades¹⁶⁴.

Dentro da literatura clássica, queremos ainda reservar um espaço para referir a prosa latina dos séculos I e II d.C., na qual se incluem as composições romanescas de Petrónio e Apuleio. No *Satyricon*, Petrónio descreve a casa de Trimalquião e o túmulo

¹⁶¹ Heliodoro, I, 18, 4 (templo); II, 18, 5 (Quémis); IV, 8, 3 (palácio de Hidaspes); I, 28, 2-29 (gruta), 2; IX, 4 (Nilo).

¹⁶² Ap. Rhod., *Arg.*, I, 936-943 (ilha da Propôntida); I, 1109-1116 (cume do Díndimo); II, 727-745 (cabo de Aquerusa, Caverna de Hades e foz do Aqueronte); II, 1168-1173 (templo de Ares); III, 210-248 (palácio de Eetes); IV, 303-316 e 323-328 (rio Istro); IV, 1232-1249 (golfo de Sirte).

¹⁶³ *Od.*, V, 55-77 (morada de Calipso); VII, 81-132 (palácio de Alcínoo, enquadrado anteriormente por Atena em VI, 291-309); IX, 181-186 e 218-223 (antro de Polifemo; o enquadramento da terra dos Ciclopes é feito alguns versos atrás, em IX, 116-141); X, 210-213 (morada de Circe).

¹⁶⁴ *Od.*, X, 1-4 (Eólia); X, 87-94 (porto); IV, 563-568 (Campos Elísios), XIII, 96-112 (porto e gruta).

que este viria a fazer para si próprio¹⁶⁵. No *Burro de Ouro*, de Apuleio, destacamos as descrições da casa de Birrena e do palácio de Eros¹⁶⁶.

Não pretendemos, com este breve levantamento topológico, ser exaustivos na seriação de descrições espaciais existentes nesse enorme catálogo que é a literatura da Antiguidade. Mesmo dentro destes textos que temos vindo a explorar, seria complicado indicar todas as referências espaciais, visto que muitas se resumem a uma ou duas palavras e agora interessa-nos apenas localizar trechos com alguma extensão.

Destes trechos de alguma extensão, os quais supra referimos, os vários espaços descritos podem ser distribuídos por vários grupos: são recorrentes as descrições de jardins, túmulos, grutas, templos, palácios, acidentes geográficos (ilhas, portos, cabos, golfos). Todas elas trazem um novo significado à narrativa que integram. Existem grutas que representam lugares terríveis: a gruta das *Etiópicas* é o covil onde os piratas prendem Caricleia; a gruta de Polifemo constitui um real obstáculo à progressão de Ulisses e dos seus companheiros, no caminho de regresso a Ítaca. Já a gruta das Ninfas é um sítio recôndito, propício aos amores de Cloe e Dáfnis. Cada uma destas grutas é cenário de momentos importantes para o desenrolar da acção na narrativa que integra. A sua descrição acentua essa importância, pois o leitor passa a conhecer esse lugar em pormenor, através das indicações que o próprio autor fornece.

Quando se descrevem jardins, acontece exactamente o mesmo. O jardim é provavelmente um dos elementos espaciais mais descritos em toda a literatura da Antiguidade¹⁶⁷. O jardim (ou o bosque), como lugar apazível, de tranquilidade e deleite, é objecto frequente de descrição. Aparece sempre como cenário romântico para os amantes ou como enquadramento envolvente de uma casa ou palácio. A temática bucólica traz quase sempre consigo uma dimensão utópica. Árvores de frutos generosos, regadas por águas de nascente, e verduras luxuriantes compõem o quadro, acolhendo as personagens, e até o próprio leitor, num nicho de equilíbrio e serenidade inigualáveis em qualquer outro ambiente (principalmente o urbano e social)¹⁶⁸.

¹⁶⁵ Petron., *Sat.*, XXVIII, 6-XXX, 4 e LXXVII, 4-5 (casa de Trimalquião); LXXI (túmulo).

¹⁶⁶ Apul., *Met.*, II, 4 (casa de Birrena); V, 1-2, 2 (palácio de Eros).

¹⁶⁷ Sobre esta matéria, veja-se um exemplar artigo de Marcos Martínez, “A descrição de jardins e paisagens na literatura grega antiga”, in J. Franco, A. Gomes, *Jardins do Mundo: Discursos e Práticas*, Lisboa, Gradiva, 2008 (no prelo).

¹⁶⁸ Não será por acaso que o Éden é o jardim primordial, onde a Humanidade teve início (*Gn* 2, 8-14) e onde o homem deseja sempre regressar. Precisamente o termo “Paraíso” que utilizamos hoje deve-se à palavra utilizada pelos gregos para definir o simples jardim: o “jardim” dos gregos chamava-se παράδεισος.

Não pretendendo falar em particular de todos os elementos dão lugar a descrições nas obras que acima referimos, queremos ainda salientar, para além da descrição de grutas e jardins, a descrição de habitações, mais propriamente de palácios. Um grotesco ciclope vive numa gruta, uma feiticeira vive num lugar envolto em mistério, um rei vive num palácio. Na literatura, cada casa tem uma ligação directa com o seu habitante. A sua descrição dá a conhecer o estatuto, os hábitos, os gostos do seu dono e até, muitas vezes, fornece indícios daquilo que virá a acontecer no desenrolar da intriga¹⁶⁹. Também por isso estamos em crer que a descrição inicial do palácio de Pentefrés desempenha uma função importantíssima na elaboração do texto de *JosAsen*, alicerçando o objectivo do seu autor. Contudo, antes de nos concentrarmos nos meandros do nosso texto, iremos analisar três descrições de palácios que seleccionámos entre as muitas moradas descritas nas narrativas que temos vindo a investigar.

3.2.1. O palácio de Alcínoo

O alto palácio de Alcínoo é o último lugar por onde passa Ulisses na sua longa viagem de regresso a Ítaca e o único onde não lhe são colocados obstáculos na progressão da sua viagem. Esperava-o sempre qualquer armadilha em todos os sítios por onde passou desde que partiu de Ílion. Até mesmo o saco dos ventos dado pelo rei Éolo, útil presente para o retorno em segurança, se tornou objecto de mais um embaraço, quando já a tripulação avistava a saudosa Ítaca¹⁷⁰. Mas se na ilha Eólia todos os que aí moravam desejavam o breve regresso da tripulação de Ulisses a casa, ainda que tal não

¹⁶⁹ Ousando fugir um pouco à Antiguidade, lembramo-nos de um dos mestres do realismo em Portugal, do qual temos exemplares descrições que prenunciam o futuro de personagens. Logo a abrir *Os Maias*, Eça de Queiroz apresenta o Ramalhete, “sombrio casarão de paredes severas”, “aspecto tristonho de residência eclesiástica”, “com uma sineta e com uma cruz no topo”, “desabitado, com teias de aranha pelas grades dos postigos térreos, e cobrindo-se de tons de ruína” e com “um pobre quintal inculto, abandonado às ervas bravas, com um cipreste, um cedro, uma cascatazinha seca, um tanque entulhado, e uma estátua de mármore (onde Monsenhor reconheceu logo Vénus Citereia) enegrecendo a um canto na lenta humidade das ramagens silvestres.” Eça de Queiroz, *Os Maias: Episódios da Vida Romântica*, Lisboa, Livros do Brasil. s.d., pp. 5-6. A descrição da Toca também contribui para a definição da fatalidade que envolve Carlos e Maria Eduarda, especialmente o quarto, com o seu painel sombrio com a cabeça degolada de S. João Baptista, a coruja empalhada de “olhos redondos e agoirentos” e os cetins amarelos dourados do leito, propícios às “voluptuosidades grandiosas de uma paixão trágica do tempo de Lucrécia ou de Romeu.” *Ibidem*, pp. 433-434.

¹⁷⁰ *Od.*, X, 1-55.

se tivesse concretizado após os esforços deste povo e deste rei, na terra dos Feaces Ulisses conseguirá finalmente a ajuda adequada¹⁷¹.

A morada de Alcínoo, de todos os lugares que Ulisses percorre, é um dos mais demoradamente analisados¹⁷². Uma amálgama cromática inicia a descrição, onde são preponderantes metais nobres como o ouro, a prata e o bronze, revestindo paredes, colunas e portas. Este brilho estende-se aos χρύσειοι κοῦροι, que precisamente seguram os fachos que iluminam o ambiente. Como sinais de riqueza e de nobreza assinalam-se também os tronos que preenchem a ampla entrada para vários aposentos. Os cães à entrada são obra de Hefesto e, tendo-os feito para o palácio de Alcínoo, ficamos a saber que este rei se encontra em contacto directo com a esfera divina.

A acentuar o estatuto especial de Alcínoo está o fecundo pomar, de características bucólicas, apresentado contíguo ao palácio: as diversas árvores (pereiras, romãzeiras, macieiras, figueiras) e as videiras, de aspecto viçoso, continuamente renovam os seus frutos e as duas nascentes asseguram a abundância de água aos homens e à natureza.

O palácio de Alcínoo é um lugar especial, de onde finalmente partirá, em segurança, Ulisses para Ítaca. Sabemos que é um lugar especial pelos ricos acabamentos da entrada, e pelo pomar generoso. Contudo, para além destas referências espaciais concretas, poucas mais temos. Enquanto a acção se desenrola nos domínios de Alcínoo, a acrescentar às indicações dadas na descrição que apresentamos, apenas sabemos da existência de uma lareira¹⁷³ e do salão onde se reuniam os governantes dos Feaces, o μέγαρον¹⁷⁴.

3.2.2. O palácio de Eetes

¹⁷¹ O desejo do regresso a salvo de Ulisses a Ítaca é igual tanto para os Eólios como para os Feaces. Esse sentimento é prontamente expresso por Éolo em X, 17-18; e também, da mesma forma, por Alcínoo e seu povo em VII, 189-195, 226-227 e 315-318.

¹⁷² Apresentamos o texto grego da descrição do Palácio de Alcínoo e a respectiva tradução portuguesa em anexo, no final da dissertação (*Od.* VII, 81-132).

¹⁷³ *Od.*, VII, 153. A lareira é também indicada como o lugar onde a rainha costumava fiar e já fora referida nas indicações dadas por Nausícaa a Ulisses antes de este chegar ao palácio: *Od.*, VI, 305.

¹⁷⁴ *Od.*, VI, 304; VII, 53; VIII, 106. Acerca das divisões da casa homérica, veja-se A. Wace, “Houses and Palaces”, in A. Wace, F. Stubbings (eds.), *A Companion to Homer*, London, Macmillan, 1970 [1962], pp. 489-497.

As semelhanças entre a descrição do palácio de Alcínoo, na *Odisseia*, e a do palácio de Eetes, nas *Argonáuticas*, são evidentes – também, ao chegarem à morada de Eetes, Jasão e os seus companheiros se detêm no limiar da entrada, deslumbrados com o que vêem¹⁷⁵.

A construção destaca-se pelas grandes portas e pela verticalidade das colunas delimitando o espaço. O verbo ἀραρίσκω, no verso 218, e o adjectivo εὐπηγής, no verso 236, apontam para a robustez do lugar, que não descarta também os bons e ricos acabamentos, como se pode verificar pelo uso de δαιδαλέη, no verso 237, associado ao pórtico. Importante relevo é dado aos trabalhos realizados também por Hefesto para o palácio de Eetes. São descritas as quatro fontes feitas pelo divino artesão: de leite, de vinho, de óleo perfumado e de água – esta última com a particularidade de poder ser quente ou fria, consoante o aparecimento das Plêiades no firmamento. Faz-se ainda referência a um arado e aos touros brônzeos por ele executados.

Contrariamente ao palácio de Alcínoo, onde encontramos diversas vezes metais como o ouro, a prata e o bronze, no palácio de Eetes apenas encontramos o bronze, e o aço¹⁷⁶. Quanto aos elementos vegetais, que na *Odisseia* aparecem sob a forma de um vasto e generoso pomar de características bucólicas, em *As Argonáuticas* algumas videiras erguem-se viçosas na entrada real.

A descrição termina com a indicação dos edifícios que se erguem alto em torno do μέσσανλος, de entre os quais o mais alto é o do próprio Eetes. Os outros são os aposentos dos seus filhos, Apsirto, Calcíope e Medeia, e dos criados que servem a corte.

A representação espacial do palácio real de Eetes termina praticamente com o final da descrição apresentada. Até ao momento em que Medeia abandona a morada de seu pai – altura a partir da qual este sítio não volta a ser cenário de acção – existem poucas referências ao espaço do palácio: vários serviçais preparam a recepção de Jasão e dos seus companheiros no pátio; Eros atinge Medeia com a sua seta à porta do salão onde decorre o banquete em honra dos Argonautas; Eetes convoca uma reunião no seu palácio, onde conspira contra os que demandam o Velo de Ouro. A par destas breves referências, o quarto de Medeia é outro dos aposentos referidos dentro do palácio, juntamente com o quarto de Calcíope e o das suas doze aias. Contudo, não há preocupação, da parte do narrador, em ilustrar o conteúdo dos dois quartos das irmãs;

¹⁷⁵ Apresentamos o texto grego da descrição do Palácio de Eetes em anexo, no final da dissertação (Ap. Rhod., *Argon.*, III, 210-248).

¹⁷⁶ Ap. Rhod., *Argon.*, III, 218, χαλκήησιν ἐπὶ γλυφίδεσσιν; III, 230-231, καὶ οἱ χαλκόποδας ταύρους κάμε, χάλκεα δὲ σφέων ἦν στόματ'; III, 232, στιβαροῦ ἀδάμαντος ἄροτρον.

eles servem apenas como refúgio de cada uma¹⁷⁷. É estabelecida a comunicação das duas irmãs entre os seus dois quartos, mas, para além da intimidade realçada por esta ligação espacial, pouco mais dos quartos em si sabemos: é no seu leito que Medeia reflecte sobre a escolha a fazer em relação a Jasão, é o limiar da sua porta que atravessa três vezes, na tentativa de ir procurar conforto na companhia da irmã, são as colunas, as paredes e o mesmo leito que Medeia beija quando decide partir com Jasão. Quanto ao quarto de Calcíope, do seu conteúdo nada é descrito, tal como os aposentos das doze damas de companhia; estas divisões são apenas referidas.

3.2.3. O palácio de Eros

O palácio de Eros é, em conjunto com a casa de Birrena, o espaço físico mais pormenorizadamente descrito por Apuleio no romance latino *O Burro de Ouro*, datado da segunda metade do século II d.C.¹⁷⁸

O narrador mostra-nos um lugar especial¹⁷⁹. Várias são as expressões que atestam essa mesma singularidade atribuída ao palácio, por este ser a morada de uma entidade divina¹⁸⁰. É dada grande importância à apresentação dos materiais com que tal edifício é construído. Tectos, colunas, paredes, todos eles ostentam tonalidades ricas e diversas, aliadas às matérias mais nobres: “summa laquearia citro et ebore curiose cauata”, “aureae columnae”, “parietes omnes argenteo caelamine”, “parietes solidati massis aureis”. Mais uma vez metais preciosos, neste caso a prata e o ouro, são encontrados na descrição, à semelhança do que já pudemos verificar nos palácios de Eetes e de Alcínoo; encontramos também outros materiais como a madeira e o marfim,

¹⁷⁷ Depois de Jasão e de os Argonautas saírem do palácio, após o desafio imposto por Eetes, Calcíope e Medeia retiram-se da presença do pai, para escaparem à sua ira. De Calcíope diz-se directamente que segue para o seu quarto com os filhos. Medeia ausenta-se também, αὐτὼς δ' αὖ Μήδεια μετέστιχε, embora o narrador não refira o sítio para onde vai. Contudo, pressupõe-se que se retire igualmente para os seus aposentos, pois o advérbio αὐτὼς coloca em paralelo a acção de ambas. Ap. Rhod., *Argon.*, III, 449-452.

¹⁷⁸ Sobre a datação desta narrativa romanesca, veja-se, por exemplo, a introdução à recente tradução portuguesa, Apuleio, *O Burro de Ouro*, Tradução do latim e introdução de Delfim Leão, Lisboa, Livros Cotovia, 2007, p. 13 ss.

¹⁷⁹ Apresentamos o texto latino da descrição do Palácio de Eros e a respectiva tradução portuguesa em anexo, no final da dissertação (Apul., *Met.*, V, 1-2,2).

¹⁸⁰ Apul., *Met.*, V, 1, 3 e 4; V, 2, 2.

utilizados nos altos tectos. As pedras preciosas, “*gemae*” e “*monilia*”, revestem o pavimento.

O enquadramento do palácio é constituído por um denso bosque, que aponta para um cenário de *locus amoenus*. A natureza aparece, novamente, associada à descrição de um lugar de relevo na narrativa e, mais uma vez, encontramos no seu cerne uma fonte e o elemento líquido.

Para além da estrutura arquitectónica do palácio de Eros, o narrador não se dedica a descrever mobiliário ou objectos nele contidos. Ao longo do conto de Eros e Psique apenas se fazem algumas referências, no quarto (“*cubiculum*”), ao leito (“*lectulus*”, “*lectus*”, “*torus*”) onde os dois amantes se deitavam¹⁸¹. É ainda indicado o lugar onde Psique toma a sua primeira refeição na casa do esposo, “*uisoque statim proximo semiotundo suggestu*”¹⁸².

Quanto ao palácio como o todo representante do lugar onde decorre a acção, este é designado por “*domus*”, “*domus regia*” e “*domus aureae*”¹⁸³ e aparece no texto como ponto de convergência e divergência de personagens. A chegada de Psique, a sua partida atribulada e as visitas das irmãs são momentos da narrativa que se relacionam directamente com a morada de Eros, espaço de acção. São estes os únicos casos em que a *domus* é referida de forma directa.

¹⁸¹ Apul., *Met.*, V, 2, 3 (“*cubiculo*”, “*lectulo*”); 4, 1 (“*cubitus*”); 6, 1 (“*lectum*”); 22, 2 (“*tori*”) e 7 (“*lectuli*”).

¹⁸² Apul., *Met.*, V, 3, 2.

¹⁸³ Apul., *Met.*, V, 7, 2; 14, 3; 26, 7 (“*domo*”, “*domum*”, “*domus*”); 1, 2 (“*domus regia*”); 8, 1 (“*domus aureae*”).

3. 3. A singularidade da descrição inicial de *José e Asenet* e a sua relação com a diegese

A história de *JosAsen* tem na descrição inicial da casa da protagonista um elemento fulcral para a construção do seu conjunto narrativo. Enquanto noutros romances helenísticos podemos imaginar a heroína a ser raptada em diversos lugares ou a ser levada através das mais diversas terras, ou a ser aprisionada por um qualquer malfeitor numa gruta, numa casa ou numa embarcação, em *JosAsen* a protagonista está intrinsecamente ligada ao seu palácio e à sua torre. A descrição espacial apresentada no capítulo II do texto parece influenciar o desenrolar da intriga, como tentaremos demonstrar nos próximos subcapítulos.

3.3.1. A torre e o palácio

A torre é uma construção sobranceira, que se destaca do espaço envolvente pela sua altura.

A representação da torre na literatura ocorre frequentemente associada a um determinado significado que cada texto pretende transmitir. De forma invariável, é sempre vista como um lugar elevado e de destaque, de certa forma até independente das construções circundantes.

São algumas as torres celebrizadas em histórias bem conhecidas. Uma das mais famosas, segundo muitos¹⁸⁴, é a bíblica Torre de Babel. O relato feito no livro do *Génesis*¹⁸⁵ apresenta esta construção como um meio para chegar aos céus e a Deus, numa atitude de arrogância terrena e de desafio face à entidade divina. Assim, esta torre

¹⁸⁴ Todos os dicionários de símbolos que consultámos apresentam sempre com grande relevo a referência à Torre de Babel, na entrada referente à palavra “torre”. Cf., por exemplo, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos – Mitos Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Teorema, 1982, pp. 649-650.

¹⁸⁵ Gn 11, 1-9.

é “obra do orgulho humano”¹⁸⁶, reproduzido nas seguintes palavras: “Vamos construir uma cidade e uma torre, cujo cimo atinja os céus. Assim, havemos de tornar-nos famosos para evitar que nos dispersemos por toda a superfície da Terra.”¹⁸⁷

A torre pode também ser vista como lugar de clausura. A mitologia clássica apresenta Dánae aprisionada numa torre pelo pai. Acrísio encerra-a nesse local por ter sido avisado por um oráculo de que ele próprio seria morto pelo seu futuro neto. Protegida de tal forma, a virgem Dánae não teria descendência. Contudo, Zeus fecunda-a, metamorfoseado numa chuva de ouro, que se entranha por um orifício da câmara. Desta união nasce Perseu¹⁸⁸.

Já no século XIX, um dos famosos contos dos Irmãos Grimm¹⁸⁹ utiliza a torre como lugar onde é enclausurada Rapunzel. O acesso a esta mesma torre é feito por uma pequena janela no seu topo; os longos cabelos da jovem são o meio de acesso. Durante muito tempo, apenas a bruxa que a enclausurou sobe aos altos aposentos, a fim de alimentar a sua prisioneira. Porém, um dia, certo jovem, pelos mesmos meios, consegue subir também. Este episódio virá a provocar, mais tarde, a libertação da donzela.

Tanto Dánae como Rapunzel se encontram encerradas, contra a sua própria vontade, num lugar supostamente impenetrável, longe de todos, e, tanto uma como a outra, acabam, mais tarde, por receber a visita de alguém que consegue anular a inviolabilidade do lugar.

¹⁸⁶ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 649.

¹⁸⁷ Gn 11, 4. Encontram-se ainda outras referências bíblicas a torres, por exemplo, em Jz 9, 50-54, onde a torre serve de refúgio ao povo de Tebes, cercado por Abimélec e suas tropas; ou em Ct 4, 4, na descrição da beleza da amada: “O teu pescoço é como a torre de David / erguida para troféus: / dela pendem mil escudos, / tudo broquéis dos heróis.”

¹⁸⁸ Recentemente, M. Futre Pinheiro recordou este mito, interpretou-o e fez o levantamento da sua recepção nas artes. Cf. M. Futre Pinheiro, *Mitos e Lendas da Grécia Antiga*, vol. I, [Lisboa], Livros e Livros, 2007, pp. 201-224 *passim*. A par da versão mitológica que representa Dánae encerrada numa torre (Hor., *Carm.*, III, 16, 1 ss.), a literatura antiga apresenta também a virgem numa câmara subterrânea (Apollod., *Bibl.*, II, 4, 1). Também a recepção hagiográfica, à qual faremos referência na Parte IV deste trabalho, dá conta das histórias de Santa Bárbara, Santa Irene e Santa Cristina, donzelas cujos pais as enclausuraram em torres a fim de as resguardarem do assédio dos diversos pretendentes. Sobre este assunto, veja-se M. Philonenko, *Joseph et Aséneth: Introduction, Texte Critique, Traduction et Notes*, Studia Post-Biblica, 13, Leiden, E. J. Brill, 1968, pp. 110-117.

¹⁸⁹ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen: Ausgabe Letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen herausgegeben von Heinz Rölleke, band 1 (3 bände), Stuttgart, Philipp Reclam, 2007, pp. 87-91.

Desta forma, sendo a torre o lugar que se afasta, em altura, do lugar terreno¹⁹⁰, este afastamento defende o espaço do piso superior da interferência daqueles que se movem ao nível do solo. Neste sentido, a Torre de Babel foi, por isso, aspiração dos homens como meio da chegada aos céus. Quanto mais alta esta fosse, mais perto de Deus e da condição divina estariam os seus construtores e mais afastados estariam da esfera terrena. Da mesma forma, as duas donzelas isoladas no cimo das suas torres ficam mais distantes da interferência humana, o que leva também à ligação desta imunidade com o tema da castidade e da sua salvaguarda¹⁹¹.

No texto de *JosAsen* a palavra πύργος aparece três vezes ao longo de toda a narrativa, duas delas logo no início do texto, ambas contidas na mesma frase¹⁹². Caso atendêssemos apenas ao número de referências, dir-se-ia que o edifício que esta palavra representa, a torre, não é de grande importância para o desenrolar da intriga, tendo em conta as suas três ocorrências, face ao total aproximado de 13 400 palavras de que é composto o texto¹⁹³. Contudo, por diversas vezes se depreende a existência de uma construção espacial com um nível inferior e um nível superior ao longo da narrativa, especialmente entre os capítulos I e XXI.

De facto, e como já pudemos verificar neste trabalho¹⁹⁴, toda a primeira parte de *JosAsen* se define dentro de um espaço restrito, de orientação vertical, pois a movimentação de Asenet faz-se entre o piso superior e o piso térreo daquela parte dos domínios de Pentefrés. Deste modo, a separação entre os dois níveis é recorrente na

¹⁹⁰ A par da torre que se eleva acima do solo, também existe a torre invertida, com a configuração de poço, que penetra nas entranhas da terra. A partir do nível terrestre, estes dois tipos de torre projectam-se em direcções inversas, numa aproximação à esfera celeste ou à esfera ctónica. O imaginário da torre invertida foi concretizada nas peculiares construções da Quinta da Regaleira, em Sintra, particularmente no poço iniciático mandado construir por António Augusto Carvalho Monteiro, dono desta propriedade no início do século XX.

¹⁹¹ Ross Kraemer aponta a clausura de donzelas em torres e o consequente interesse de diversos pretendentes como um dos motivos recorrentes do conto e também do romance antigo. Cf. R. Kraemer, *When Aseneth Met Joseph: A Late Antique Tale of the Biblical Patriarch and His Egyptian Wife, Reconsidered*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 22. A figura de Hero surge também, na literatura grega, associada à salvaguarda da castidade, pois também ela vive numa torre longe dos familiares e dos pretendentes. O texto de Museu, *Hero e Leandro*, perpetuou este mito. Para uma tradução portuguesa e estudo sobre este tema, veja-se M. Simões, *A Demanda do Amor e o Amor da Demanda: Leituras de Hero e Leandro de Museu*, Dissertação de Mestrado em Estudos Clássicos, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006.

¹⁹² καθότι ἦν πύργος τῷ Πεντεφρῇ παρακείμενος τῇ οἰκίᾳ αὐτοῦ μέγας καὶ ὑψηλὸς σφόδρα καὶ ἐπάνω τοῦ πύργου ἐκεῖνου ἦν ὑπερφῶν ἔχον θαλάμους δέκα (II.1); καὶ ὁ πύργος ὑψηλὸς ἐστὶ (XIV.5).

¹⁹³ Visto que estamos a seguir, preferencialmente, a versão longa estabelecida por C. Burchard, apontamos aqui o total relativo a este mesmo texto. As versões de P. Batiffol e de M. Philonenko, tal como indica Burchard, contam com 11 700 e com 8270 palavras, respectivamente. Cf. C. Burchard, "The text of *Joseph and Aseneth* reconsidered", *JSP*, 14, 2, 2005, p. 88.

¹⁹⁴ Vide *supra* (2.1. Espaço).

história, atendendo, por exemplo, ao facto de que cada vez que Asenet se desloca entre ambos os pisos tal é referido no texto; e também pelo facto de existir uma diferente preocupação na identificação e no modo de descrição dos dois espaços.

Na verdade, cada vez que Asenet sobe à sua torre ou desce dela, essa informação é dada explicitamente ao leitor. O texto não se limita apenas a indicar que Asenet se encontra num lugar ou noutro; antes utiliza expressões que deixam bem visíveis as suas deslocações. Nomeadamente os verbos καταβαίνω e ἀναβαίνω e os complementos ἐκ τοῦ ὑπερώου ou εἰς τὸ ὑπερῶν¹⁹⁵ denunciam a existência de dois níveis diferentes, ligados entre si pela movimentação da protagonista.

Quanto ao modo de descrição de ambos os pisos, destacamos a diferença entre um e outro, consoante se trata do piso superior ou do inferior. O piso inferior parece surgir como o lugar de recepção das personagens que chegam do exterior do palácio e como lugar de passagem, onde Asenet não permanece durante muito tempo¹⁹⁶. Quase nada sabemos da disposição do seu espaço. As únicas referências configuradoras de espaço que aí se identificam através da leitura atenta do texto são o trono (θρόνος) e a mesa (τράπεζα) cedidos a José à sua chegada, o vestíbulo (πυλῶν) junto ao qual a porteira e os seus filhos dormem, a janela (θυρίς) de onde Asenet retira o véu e, novamente, o trono onde José se senta no seu regresso ao palácio, ao oitavo dia¹⁹⁷.

Em contrapartida, no que concerne ao piso superior, este é apresentado com pormenor e a sua representação poderia, inclusive, ser feita de forma pictórica, através de uma planta arquitectónica, com o auxílio da descrição espacial que encontramos no

¹⁹⁵ καὶ κατέβη τὴν κλίμακα ἐκ τοῦ ὑπερώου (IV.1); καὶ ἀνέβη εἰς τὸ ὑπερῶν (V.2); Καὶ ἀνέβη ἡ μήτηρ τῆς Ἀσενὲθ εἰς τὸ ὑπερῶν καὶ ἤγαγε αὐτὴν (VIII.2); καὶ ἀπῆλθεν εἰς τὸ ὑπερῶν πρὸς ἑαυτὴν; X, 2, καὶ κατέβη ἡσύχως τὴν κλίμακα ἐκ τοῦ ὑπερώου (IX.1); καὶ κατέβη τὴν κλίμακα ἐκ τοῦ ὑπερώου (XIX.2).

¹⁹⁶ No piso inferior, Asenet saúda os seus pais, quando regressam do campo; o seu pai propõe-lhe o casamento com José (IV); José é recebido por Pentefrés e sua família (VII); Asenet é abençoada por José (VIII); Asenet desprende o véu da porta e recolhe as cinzas (X, 2); e recebe, ao oitavo dia, José e os pais (XIX e XX).

¹⁹⁷ καὶ [Ἰωσήφ] ἐκάθισεν ἐπὶ τοῦ θρόνου (VII.1); καὶ [Ἰωσήφ] ἐκάθισεν αὐτὸν ἐπὶ τοῦ θρόνου Πεντεφρῆ; VII, 1, καὶ παρέθηκαν αὐτῷ τράπεζαν κατ' ἰδίαν (XX.2); καὶ ἦλθεν εἰς τὸν πυλῶνα καὶ ἡ πυλωρὸς ἐκάθειδε μετὰ τῶν τέκνων αὐτῆς. καὶ ἔσπευσεν Ἀσενὲθ καὶ καθεῖλεν ἐκ τῆς θυρίδος τὴν δέρριν τοῦ καταπετάσματος καὶ ἔπλησεν αὐτὴν τέφρας ἐκ τῆς <ἐστίας> (X.2). Fazendo particular referência ao trono, cada vez que José entra no palácio, quer na primeira, quer na segunda vez, é convidado a sentar-se neste lugar especial. Ainda que possa surgir a hipótese de serem dois tronos diferentes, parece-nos que fará mais sentido ser o mesmo em ambas as vezes: o trono do sacerdote Pentefrés, tal como é referido em XX, 2, καὶ ἐκάθισεν αὐτὸν ἐπὶ τοῦ θρόνου Πεντεφρῆ; em VII, 1 depreende-se que o trono poderá ser o mesmo, devido ao artigo que acompanha o substantivo, e também pela referência próxima que se faz à casa do próprio Pentefrés. Logo, se a casa é referida como pertencendo ao sacerdote, o trono que se encontra dentro desta também pertencerá a este: Καὶ εἰσῆλθεν Ἰωσήφ εἰς τὴν οἰκίαν Πεντεφρῆ καὶ ἐκάθισεν ἐπὶ τοῦ θρόνου. C. Burchard refere a evidência de a um sátrapa ser atribuído um trono *ex officio*. Cf. C. Burchard, "Joseph and Aseneth: A New Translation and Introduction", in J. Charlesworth (ed.), *OTP*, vol. II (2 vols.), Garden City-New York, Doubleday, 1985, p. 210, n. a.

início da narrativa, no capítulo II¹⁹⁸. O cimo da torre do palácio de Pentefrés é o gineceu onde moram Asenet e as suas sete damas de companhia. Sete câmaras distribuem-se pelas sete donzelas, as três restantes são pertença de sua ama. Duas destas três são identificadas, uma como roupeiro e outra como despensa. A terceira é o quarto principal de Asenet e é descrita ainda com mais pormenor: é referida a existência de três janelas e leito, a configuração de paredes, o tecto e o pavimento.

Assim, tendo em conta a descrição mais alongada do piso superior, o maior tempo de permanência de Asenet neste¹⁹⁹ e a evidente escolha de linguagem para indicar a passagem da protagonista entre o nível superior e o inferior²⁰⁰, torna-se claro que existe preocupação da parte do narrador em dar a conhecer dois níveis espaciais justapostos e dissemelhantes: um inferior, de traços espaciais pouco definidos, acessível a diversas personagens, e um superior, restrito a Asenet, às sete donzelas e ao visitante divino, em que cada elemento referido será, como acreditamos, de fundamental relevo para a construção do texto estudado.

3.3.2. Os três quartos

A casa de Asenet em Heliópolis é por muitos considerada a representação de um templo. Gideon Bohak foi talvez quem reuniu mais argumentos a favor desta interpretação. Segundo este autor²⁰¹, a hipótese da sacralização da morada de Asenet e a sua identificação com o templo fundado por Onias IV no Egipto ptolemaico são duas das possíveis justificações para a existência do texto que temos vindo a estudar.

Esta aproximação ao templo de Onias, em Heliópolis, e, por sua vez, ao próprio templo de Jerusalém, deriva de diversos pormenores contidos em *JosAsen*: a existência

¹⁹⁸ Em *Leucipe e Clitofonte* encontramos a descrição do gineceu onde estão instaladas Leucipe, sua mãe e Clio. Cf. Aquiles Tácio, II, 19, 3-5. Esta é uma descrição que se aproxima muito da forma como é descrito o piso superior da torre de Asenet. Dão-se indicações precisas da disposição das quatro câmaras existentes e do corredor que as serve. Existe um quarto para cada uma destas três personagens, sendo a quarta divisão uma despensa.

¹⁹⁹ Note-se que não só o tempo da história mas também o tempo narrativo é muito mais extenso quando Asenet se encontra no piso superior.

²⁰⁰ O narrador indica que Asenet se movimenta entre os dois pisos através dos verbos καταβαίνω e ἀναβαίνω e dos complementos ἐκ τοῦ ὑπερῶου e εἰς τὸ ὑπερῶον. Contudo, faz sempre referência a ὑπερῶον, o piso superior, e é em relação a este que organiza o seu discurso. Asenet ‘desce do piso superior’ e ‘sobe para o piso superior’; nunca ‘desce para o piso inferior’, nem ‘sobe do piso inferior’.

²⁰¹ Cf. G. Bohak, Joseph and Aseneth *and the Jewish Temple in Heliopolis*, Atlanta, Georgia, Scholars Press, 1996.

de uma torre como morada de Asenet, de um véu (καταπέτασμα (X.2)) como porta de entrada e de três quartos como divisões sagradas²⁰². A ideia da torre associada a um lugar sagrado está intimamente ligada aos templos de Heliópolis e de Jerusalém, que também teriam tal configuração. Segundo Bohak, o de Heliópolis terá sido feito à semelhança do de Jerusalém, logo, seria como uma torre, pois tendo em conta fontes como Flávio Josefo ou o Livro de *Esdras*²⁰³, seria essa a configuração inicial do templo em Jerusalém²⁰⁴. A ideia do véu como porta do suposto templo sugerido pela casa de Asenet surge da analogia com o próprio véu que no templo de Jerusalém separava a Arca da Aliança do resto do espaço: o καταπέτασμα que Asenet retira da porta no piso inferior e leva cheio de cinzas para o piso superior poderá ter ligações evidentes com o καταπέτασμα do Templo²⁰⁵. Finalmente, a existência de três quartos em destaque está de acordo com os antigos espaços sagrados: “In other words, a complex of three rooms – one that contained gold and silver statues of gods; a second that contained gold, silver, jewels and expensive cloth; and a third that contained abundant stores of food – is entirely consonant with ancient descriptions of temples (...)”²⁰⁶.

Se concentrarmos a nossa atenção nos três quartos de Asenet, verificamos que estes constituem o espaço onde a protagonista se movimenta durante grande parte da acção do nosso texto e, para além da alusão a um templo, sugerem um itinerário. Segundo o nosso ponto de vista, a sua descrição, no passo II.1, integra-os inicialmente, de forma subtil, entre o total dos dez quartos existentes no piso superior da torre. O texto não nos diz, desde logo, que existe uma importante distinção entre dois conjuntos de quartos; antes refere que estes são em número de dez, καὶ ἐπάνω τοῦ πύργου ἐκείνου ἦν ὑπερῶν ἔχον θαλάμους δέκα. Começa por descrever o primeiro, depois o segundo e depois o terceiro de entre estes mesmos dez. E a identificação individual de cada um dos quartos é suspensa, ficando o leitor apenas a saber que os restantes pertencem às sete donzelas que acompanham Asenet. A consciência do estatuto especial dos três primeiros quartos descritos adquire-se neste momento, com a redutora equiparação dos outros sete entre si, καὶ τοὺς λοιποὺς ἐπτὰ θαλάμους εἶχον

²⁰² A casa de Asenet é vista como um templo também em E. Humphrey, *Joseph and Aseneth*, Guides to Apocrypha and Pseudepigrapha, 8, Sheffield, Sheffield Academic Press, 2000, p. 87, e em R. Kraemer, *When Aseneth Met Joseph: A Late Antique Tale of the Biblical Patriarch and His Egyptian Wife, Reconsidered*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 119-120.

²⁰³ *Esd* 6, 3.

²⁰⁴ Cf. G. Bohak, *op. cit.*, pp. 29-30.

²⁰⁵ Cf. *ibidem*, pp. 70-71; R. Kraemer, *op. cit.*, p. 119.

²⁰⁶ *Ibidem*.

ἐπὶ παρθένους (II.6)²⁰⁷. Os três primeiros quartos são descritos ao pormenor; os restantes sete apenas referidos.

O destaque dado aos três quartos na descrição inicial do espaço em *JosAsen* parece justificar-se ao longo de toda a primeira parte do texto. Cada um desempenha uma função na configuração do lugar onde se desenvolve a acção.

O primeiro, o maior de todos, é a divisão onde Asenet se refugia durante grande parte da história. Se é verdade que Asenet virá a ser a “Cidade do Refúgio”²⁰⁸ para muitos povos, o certo é que, antes disso, a própria procura diversas vezes refúgio no seu primeiro quarto, seja quando recusa a seu pai a proposta de casamento com José, seja quando compreende que incorreu em erro no juízo que fez sobre o último, seja quando acarta as cinzas do piso inferior para o superior, no intuito de se redimir dessa sua falta. Nestas situações em que Asenet entra no seu primeiro quarto (V.2; IX; X.2)²⁰⁹, procura-o sempre em agitação psicológica: indignada por lhe ter sido proposto um casamento que julga indigno, apreensiva pelo terrível equívoco em que acreditou, compenetrada e decidida a penitenciar-se pela sua falta. Por sua vez, nele se identificam momentos cruciais para a concretização da história: é nele que Asenet vê pela primeira vez José através da janela; que passa os sete dias da sua penitência; que recebe o ser angélico que a redime da falta que cometeu.

Se o primeiro quarto é o espaço eleito por Asenet como refúgio e como lugar de transformações fulcrais na disposição emotiva desta personagem, associado a este encontram-se outros dois quartos, que funcionam como suplementos do primeiro: um para as suas jóias e roupas, o outro a funcionar como despensa, onde estavam os bens alimentares ou, nas palavras do próprio texto, πάντα τὰ ἀγαθὰ τῆς γῆς (II.5), todas as coisas boas da terra.

²⁰⁷ Para uma interpretação da relação entre os sete quartos e as sete donzelas, veja-se R. Kraemer, *op. cit.*, pp. 118-119.

²⁰⁸ πόλις καταφυγῆς (XV.7).

²⁰⁹ Referimo-nos apenas a estas três situações, que consideramos de relevo para o raciocínio que seguimos. As outras circunstâncias em que Asenet entra no seu quarto principal ocorrem em XV.1 e em XVI.10: quando regressa do segundo quarto, depois de trocar a túnica escura por uma nova e imaculada; e quando regressa do terceiro quarto, a despensa, onde fora buscar o favo de mel. Em ambos os casos, Asenet desloca-se a mando do ser divino, reagindo como um autómato às indicações que lhe são dadas. Por não regressar ao quarto principal respondendo só à sua livre vontade, seleccionámos, neste caso, apenas os três primeiros momentos. Acrescente-se ainda que, de entre estes três passos, apenas um contém a palavra θάλαμος (V.2 – θάλαμον). Não indica, porém, explicitamente de qual dos três quartos se trata. Contudo, sabemos que Asenet, ao entrar no quarto se coloca na grande janela e pela indicação da descrição espacial inicial, sabe-se que a grande janela fica no principal quarto de Asenet. Quanto aos passos IX e X.2 não contém sequer a palavra θάλαμος. Contudo, em IX, é dada a indicação de que Asenet se reclinou na sua cama. Sabemos que a cama se encontra no primeiro quarto. Em X.2 a protagonista deposita as cinzas no chão do quarto onde irá passar os sete dias de penitência e onde receberá, no oitavo, a visita celeste. Este quarto é também o primeiro.

O quarto onde Asenet guardava a sua roupa, adereços e jóias é tido como o segundo dos três, ὁ δεύτερος²¹⁰. O terceiro quarto, ὁ τρίτος (II.5), era a despensa. No segundo quarto, Asenet muda de roupa quatro vezes ao longo do texto²¹¹ e veste-se consoante a ocasião que se proporciona. Estas mudanças de vestuário como que preludiam as diferentes situações em que Asenet se envolve: veste-se e enfeita-se para receber os pais que regressam a casa, despoja-se dos seus adornos e veste a túnica que usou no luto de seu irmão para se penitenciar, substitui a túnica negra por uma nova e imaculada, a pedido da entidade angelical, para poder receber a sua nova condição de “Cidade de Refúgio”, veste-se como uma noiva para esperar por José no oitavo dia. O terceiro quarto é onde Asenet vai buscar o favo de mel de onde saem as abelhas, que configuram, no zénite da conversão, um dos momentos mais enigmáticos de todo o texto.

Os quartos de Asenet não funcionam apenas como referências, por assim dizer, ao estilo de vida desta personagem. Para além de contextualizarem o estatuto social da filha do sacerdote de Heliópolis, a morar num andar superior, com três quartos à sua disposição e sete damas de companhia, a descrição precisa dos quartos manifesta-se muito para além do segundo capítulo de *JosAsen*. Cada um deles participa na transformação da protagonista, por ser referido não só na descrição inicial, mas principalmente por ser, digamos, reaproveitado ao longo da trama narrativa, na perspectiva de situar renovadamente a acção no espaço.

3.3.3. As três janelas

Uma janela, tal como uma porta, é um elemento que assume uma relação dualista entre um espaço interior e um espaço exterior. O plano de fora e o plano de dentro de uma determinada casa, castelo ou palácio podem ser identificados a partir da referência a uma janela ou a uma porta, pois estas representam um acesso entre eles. Contudo, ao contrário da porta, a janela poderá representar apenas um acesso condicionado entre os dois espaços. A porta serve como entrada e saída de um local. Por

²¹⁰ Em II.4; X.8; XIV.14; XVIII.5; XIV.12. Na edição de M. Philonenko apenas as duas primeiras ocorrências surgem com o vocábulo δεύτερος associado. Nas restantes, o cardinal desaparece.

²¹¹ Em III.6; X.10; XIV.14; XVIII.5-6.

ela se consegue passar de um plano para o outro, deixando de se estar num para se passar a estar no outro, efectivamente. Neste sentido, a janela funciona, então, como acesso condicionado, pois quem olha através dela pode assistir ao que se passa no lado contrário ao que se encontra, mas não deixa de estar no seu mesmo plano; ou seja, se alguém se encontra dentro de casa, permanece nessa mesma condição, ainda que possa olhar pela janela e ver o que acontece no exterior.

Na literatura existem alguns textos em que a janela aparece como elemento de comunicação entre o interior e o exterior e, por extensão, entre duas personagens. Um dos mais célebres será, sem dúvida, *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare. O conto *Rapunzel*, dos Irmãos Grimm, ou o texto apócrifo do Novo Testamento *Paulo e Tecla*, também constituem bons exemplos.

Em *Romeu e Julieta*²¹² e em *Rapunzel*²¹³ o contacto entre amantes é feito através da janela, colocada num nível superior ao do amador, por onde espreita a amada. A janela é, neste caso, um acesso condicionado, visto que ambos se podem ver e ouvir, mas um obstáculo físico é mantido entre eles.

De outra natureza é a relação entre o exterior e o interior das janelas apresentadas nos *Actos de Paulo e Tecla* e em *JosAsen*. Nestes casos, a janela funciona como lugar de vigia, em que a personagem que espreita do interior para o exterior perscruta tácita, mas curiosa, o que se passa no lado oposto. Tanto Tecla como Asenet tomam conhecimento de Paulo e de José através de uma janela.

Asenet vê pela primeira vez José da janela maior do seu quarto, aquela virada a este. É com este mesmo objectivo que aí se coloca²¹⁴, expectante, à espera de ver aquele que acaba de recusar como noivo. Será também nessa mesma janela que é vista por José²¹⁵, o qual a toma por mais uma das mulheres que, por diversas vezes, atentavam contra a sua castidade.

²¹² W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, II.2. Recorremos à edição de Evans: W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, Edited by G. Blakemore Evans, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

²¹³ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen: Ausgabe Letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen herausgegeben von Heinz Rölleke, band 1 (3 bän.), Stuttgart, Philipp Reclam, 2007, pp. 87-91.

²¹⁴ ἔστι ἐπὶ τὴν θυρίδα τὴν μεγάλην τὴν βλέπουσαν κατὰ ἀνατολὰς τοῦ ἰδεῖν τὸν Ἰωσήφ εἰσερχόμενον εἰς τὴν οἰκίαν τοῦ πατρὸς αὐτῆς (V.2).

²¹⁵ “τίς ἐστιν ἡ γυνὴ ἐκείνη ἢ ἐστῶσα ἐν τῷ ὑπερώῳ πρὸς τὴν θυρίδα;” (VII.2)

Tecla não vê Paulo; antes escuta os seus sermões através de uma janela virada para a casa de Onesíforo. E o encanto que as palavras do orador exercem sobre a donzela é suficiente para que esta ali se mantenha oculta e atenta durante dias²¹⁶.

Nestes dois casos, de facto, a janela é um meio de conhecimento de dentro para fora, em que a personagem interior é o observador e a personagem exterior o observado. Se nas relações entre Romeu e Julieta e entre Rapunzel e o seu príncipe existe, logo à partida, cumplicidade entre ambos os observados, entre José e Asenet e Paulo e Tecla existe um “ponto cego”, ou, pelo menos, inicialmente “cego”, na medida em que a adoração de um dos elementos de cada dupla parece vir apenas do lado de dentro para o lado de fora da janela (geralmente, este movimento acontece em modo inverso, com o elemento masculino no exterior a contemplar o elemento feminino, que se encontra no interior e inacessível). Asenet e Tecla perscrutam uma realidade que se situa do lado de fora das suas janelas e é por este meio que tomam contacto, pela primeira vez, com José e com Paulo, respectivamente.

Mas uma janela não é apenas utilizada em literatura como ponto de observação, seja ele duplo ou unidireccional. Em *JosAsen* as janelas do quarto de Asenet têm outras funções, para além daquela já indicada, e uma destas funções prende-se com o episódio de rejeição dos bens materiais (X.10-13). Para se libertar das suas ricas vestes e adornos, dos seus antigos ídolos e de todas as libações oferecidas a estes, Asenet decide lançá-los a todos pela janela do seu quarto²¹⁷.

Existe um texto da literatura egípcia em que a janela também surge com uma função semelhante. O príncipe Setne-Khaemuset é o protagonista de um ciclo de histórias lendárias que englobam diversos episódios²¹⁸. Um destes episódios conta com

²¹⁶ *Paulo e Tecla*, VII-VIII. Adoptamos a divisão de texto seguida por J. Elliot, *The Apocryphal New Testament: A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation Based on M. R. James*, New York, Oxford University Press, 2005, pp. 364-374.

²¹⁷ A edição de Burchard aponta três vezes o norte como a direcção para a qual Asenet lança os bens. Philonenko apenas indica que Asenet lança os seus haveres pela janela, mas não especifica qual. Não será incoerente, antes bastante pertinente, associar também a janela referida por Philonenko à direcção norte, visto que esta é a direcção directamente ligada com o exterior do palácio, tal como é indicado logo na descrição inicial da torre: na edição de Burchard lê-se καὶ ἡ τρίτη ἦν ἀποβλέπουσα εἰς βορρᾶν ἐπὶ τὸ ἄμφοδον τῶν παραπορευομένων (II.7); na edição de Philonenko lê-se καὶ ἡ δευτέρα ἦν ἐπιβλέπουσα πρὸς βορρᾶν πρὸς τὸ ἄμφοδον (II.13). Em ambas as leituras, a janela norte aparece associada à rua, ainda que Philonenko faça desta a segunda janela e Burchard a indique como terceira. Não obstante, o texto de ambos os editores revela que Asenet lança os seus bens aos πένησιν (X.11, Burchard; X.12, Philonenko), aos πτωχοῖς καὶ δεομένοις (X.12, Burchard; X.13, Philonenko) e aos κυσὶ (X.13, Burchard; X.14, Philonenko), e estes indigentes de que o texto nos fala encontram-se, certamente, fora dos muros de Pentefrés. Também os cães serão cães vadios. O texto de Burchard reflecte isso mesmo, ao adjectivá-los de ἄλλοτρίοις. Philonenko omite esta leitura.

²¹⁸ As histórias de Setne-Khaemuset estão divididas em duas partes principais: *Setne I* (*Setne-Khaemuset e Naneferkaptah*) e *Setne II* (*Setne-Khaemuset e Si-Osire*). Veja-se a tradução destas em M.

uma personagem inquietante, Tabubu, filha de um profeta e dona de uma beleza perturbadora, pela qual Khaemuset, irracionalmente, se deslumbra desde o primeiro momento em que a vê²¹⁹. Desejando envolver-se com esta mulher, o protagonista segue-a até à sua casa. A descrição da morada de Tabubu aproxima-se bastante da da casa de Asenet²²⁰: é um lugar requintado, circundado por um jardim e uma muralha. Nele existe um edifício com um piso superior, o qual se encontra ricamente decorado com pedras e metais preciosos e cujo acesso é feito através de uma escada.

É neste piso superior que Setne se submete às mais nefandas condições de Tabubu, para conseguir realizar o seu desejo de se deitar com ela. Entre outras imposições, e evocando o seu alto estatuto social, Tabubu exige a morte dos filhos de Setne. Esta condição é aceite, a mulher mata os filhos de Setne perante o próprio pai e lança os seus cadáveres pela janela aos cães e aos gatos. À luz deste gesto, o passo X.13 de *JosAsen* parece decalcado desta história egípcia. Também Asenet lança aos cães vadios as suas provisões e as ofertas destinadas aos ídolos. Em ambos os exemplos as janelas surgem como meio de expulsão de algo que é rejeitado para que a história prossiga. Por um lado, Tabubu lança pela janela os cadáveres dos filhos de Setne em contexto de chantagem: só acontecerá o que o príncipe Khaemuset deseja depois de se sacrificarem os filhos deste; por outro lado, em *JosAsen*, a expulsão dos bens materiais, dos ídolos e dos mantimentos pautam a vontade que Asenet tem de se libertar da condição de politeísta. Ao libertar-se destas realidades através das suas janelas, a filha de Pentefrés cumpre mais uma etapa na preparação para a visita do ser angélico.

Mas as janelas de Asenet não servem só como meio para Asenet e José se verem pela primeira vez e para serem aberturas através das quais são lançados os bens terrenos rejeitados. A maior janela do primeiro quarto de Asenet, aquela virada a este, funciona como entrada daquele homem descrito como κατὰ πάντα ὅμοιος τῷ Ἰωσήφ (XIV.9).

Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature: A Book of Readings – Volume III: The Late Period*, 3 vols., Berkeley, University of California Press, 1980, pp. 127-151.

O Príncipe *Khaemuset* foi um dos quatro filhos de Ramsés II e desempenhou o papel de sacerdote do templo de Ptah, em Mênfis. Na Literatura Demótica, a sua figura inspirou o ciclo de histórias referidas. Sobre estas histórias e o seu protagonista, veja-se M. Lichtheim, *op. cit.*, pp. 125-127. Veja-se ainda o tratamento deste tema por Luís Manuel de Araújo numa recente publicação portuguesa dedicada aos mitos do Antigo Egipto: L. Araújo, *Mitos e Lendas do Antigo Egipto*, [Lisboa], Centralivros, 2005, pp. 249-276.

²¹⁹ O episódio de Tabubu pertence a *Setne I*. Cf. M. Lichtheim, *op. cit.*, pp. 133-136; L. Araújo, *op. cit.*, pp. 257-259.

²²⁰ A aproximação da casa de Asenet à de Tabubu também é notada em E. Humphrey, *Joseph and Aseneth*, Guides to Apocrypha and Pseudepigrapha, 8, Sheffield, Sheffield Academic Press, 2000, p. 86; G. Bohak, *Joseph and Aseneth and the Jewish Temple in Heliopolis*, Atlanta-Georgia, Scholars Press, 1996, pp. 68-69.

Depois de ter visto, através da sua janela este, José entrar nos domínios de seu pai, Asenet vê agora “um homem em tudo semelhante a José” entrar para o seu próprio quarto, vindo da direcção da estrela da manhã (XIV.1-5). Ora, se é dito no texto que a estrela da manhã surge a este, ὁ ἑωσφόρος ἀστὴρ ἀνέτειλεν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ κατὰ ἀνατολάς, e que com ela surge também um grande clarão, que indicia a entrada do visitante divino, o acesso ao quarto de Asenet terá sido feito através da grande janela do quarto virada a este também. Por que outro acesso, que não uma janela (neste caso virada a nascente), poderia ter entrado o homem, visto que, tal como Asenet constata, “(...) ἡ θύρα τοῦ θαλάμου μου κέκλεισται καὶ ὁ πύργος ὑψηλός ἐστι (...)” (XIV.5)? O ser divino parece abandonar o quarto pelo mesmo acesso, pois é visto um carro cintilante nos céus em direcção a nascente (XVII.8).

A referência às três janelas na descrição inicial de *JosAsen* deixa o leitor desperto para a descoberta de papéis de relevo que lhes são atribuídos ao longo do texto. As funções das janelas, como brecha para o primeiro contacto entre os protagonistas, como canal de expulsão dos bens rejeitados, ou como portal da visita celeste, justificam na história a sua referência feita na abertura do apócrifo. As janelas, no seu conjunto, são outro elemento que ajudam na estruturação da história.

3.3.4. O jardim

*Recusa, amigo, da lide o ardil que, fátuo,
Nenhum deus quer ou lembra;
E entremos no jardim como quem no sagrado
De que se ignora entra.
(...)*

Natália Correia, “O Armistício”, *Jardins de Adónis*, II

Há sempre quem fale sobre jardins, pois um jardim é sempre um lugar agradável e um tema atraente. Contudo, por vezes, torna difícil dizer-se sobre eles algo de novo, pois continuamente se tem escrito sobre esta matéria²²¹.

²²¹ Como textos de referência sobre os jardins da Antiguidade, não podemos deixar de indicar os trabalhos de P. Grimal, *Les Jardins Romains*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, e de A. Motte, *Prairies*

Do jardim primordial do Éden²²², ao *hortus conclusus* do *Cântico dos Cânticos*²²³, do parque de Lamon²²⁴, ao jardim de Clitofonte²²⁵, ou seja, da literatura religiosa, à literatura profana, os jardins figuram como um dos espaços narrativos preferidos para efeitos de descrição literária.

Árvores frondosas, frutos, uma nascente e um curso de água, muitas vezes circundados por um muro, são os elementos principais que constituem o quadro do jardim convencional numa narrativa ou num poema. A descrição do jardim em torno da casa de Asenet conta com todos eles.

Καὶ ἦν αὐλὴ μεγάλη παρακειμένη τῇ οἰκίᾳ <κυκλόθεν> καὶ ἦν τεῖχος κύκλῳ τῆς αὐλῆς ὑψηλὸν σφόδρα λίθοις τετραγώνοις μεγάλοις ὠκοδομημένον. καὶ ἦσαν πύλαι τῇ αὐλῇ τέσσαρες σεσιδηρωμέναι καὶ ταύτας ἐφύλαττον ἅνδρες δεκαοκτὼ ἄνδρες δυνατοὶ νεανίσκοι ἔνοπλοι. καὶ ἦσαν πεφυτευμένα ἐντὸς τῆς αὐλῆς παρὰ τὸ τεῖχος δένδρα ὡραῖα παντοδαπὰ καὶ καρποφόρα πάντα. καὶ ἦν ὁ καρπὸς αὐτῶν πέπειρος, ὥρα γὰρ ἦν θερισμοῦ. (II.10-11)

Nesta descrição inicial, ficamos a saber que ao redor da casa de Asenet existe uma grande extensão de terreno com árvores variadas e de frutos generosos, regadas por água de nascente. Em torno deste ambiente natural ergue-se um imponente e robusto muro, que limita a zona e a torna privada face ao exterior dos domínios de Pentefrés. Este estatuto de lugar restrito e protegido é salvaguardado pela presença dos guardas nas quatro entradas de que a muralha dispõe²²⁶.

et Jardins de la Grèce Antique: De la Religion à la Philosophie, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1972. No prelo encontra-se um alargado levantamento de referências a jardins em fontes antigas: M. Martínez, “A descrição de jardins e paisagens na literatura grega antiga”, in J. Franco, A. Gomes, *Jardins do Mundo: Discursos e Práticas*, Lisboa, Gradiva, 2008. Sobre a descrição de jardins no romance grego helenístico, veja-se o capítulo 2 (Pictorial Description: Clues, Conventions, Girls, and Gardens) de S. Bartsch, *Decoding the Ancient Novel: The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton, Princeton University Press, 1989, pp. 40-79.

²²² Gn 2, 8-17.

²²³ Ct 4, 12-15.

²²⁴ Longo, IV, 2-4.

²²⁵ Aquiles Tácio, I, 15.

²²⁶ Quanto ao total de guardas, o texto refere o número dezoito, δεκαοκτώ. Philonenko identificou os dezoito guardas com as dezoito estrelas da constelação de Carneiro, e, em resposta à preposição ἅνδρα, que atribui dezoito guardas a cada portão, acrescenta que “l’idée d’affecter dix-huit jeunes gens à chacun des portails serait née chez un copiste de l’impossibilité de diviser un effectif de dix-huit hommes en quatre groupes égaux.” M. Philonenko, *Joseph et Aséneth, Introduction, Texte Critique, Traduction et Notes*, Studia Post-Biblica, 13, Leiden, E. J. Brill, 1968, p. 74. De outra forma, Burchard multiplica os dezoito guardas pelos quatro portões e relaciona o total de setenta e dois com os setenta e dois povos do mundo. Cf. C. Burchard, “Joseph and Aseneth: A New Translation and Introduction”, in J. Charlesworth (ed.), *OTP*, vol. II (2 vols.), Garden City-New York, Doubleday, 1985, pp. 204-205, n. q. Ambas as interpretações estão fundamentadas a partir do numeral que surge tanto na versão curta como na versão longa do texto de *JosAsen*: δέκα ὀκτώ, na versão de Philonenko; δεκαοκτώ, na versão de

Em correlação com os enigmáticos episódios das abelhas e do favo de mel²²⁷, Ross Kraemer interpreta este espaço natural em torno da casa de Pentefrés como uma representação do Paraíso, ao aproximar a descrição do jardim de Asenet à descrição do Paraíso no Livro do *Gênesis*, ou em livros não-canônicos, como 2.º *Enoque*, *Apocalipse de Moisés* ou *Vida de Adão e Eva*²²⁸. As árvores de frutos abundantes, a presença da água e o muro que separa o interior da propriedade do exterior avalizam esta aproximação.

Aproximando, ou não, o jardim de Asenet ao jardim primordial, a verdade é que o primeiro aparece, de facto, como um “jardim fechado”, de características edénicas, cujas entradas são controladas pelas sentinelas. Neste sentido, e à parte da sua potencial dimensão alegórica, o jardim é, em *JosAsen*, um elemento espacial do qual depende também o desenrolar da própria narrativa. Tal como a torre, os quartos ou as janelas, o terreno circundante ao palácio de Pentefrés também é descrito no capítulo II do nosso texto e é de novo referido durante a narrativa em momentos importantes para o seguimento da história²²⁹.

Os portões do muro, controlados pelos guardas, asseguram a filtragem das entradas na propriedade, sendo que a autorização para o acesso aos domínios de Pentefrés é primeiro assegurada pelos donos da casa: antes de José entrar, pela primeira vez, um servo da casa anuncia a sua chegada e transmite ao seu senhor o desejo de o filho de Jacob beneficiar da sua hospitalidade (III.2); da mesma forma, quando José regressa, ao oitavo dia, um servo anuncia a Asenet que este se encontra aos portões da propriedade e a segunda entrada de José é feita apenas quando a donzela se aproxima deste acesso, para o receber (XIX.1-3) (procedimento igual ao dos seus pais na primeira visita). Em ambos os casos, as visitas de José trazem sempre algo de novo a Asenet, seja

Burchard. Contudo surge, em Modrzejewski, um número diferente, “...the eight sentinels who guarded the four gates of the house...”, que não se adequa aos textos estabelecidos pelos dois editores supra referidos e o que nos parece uma imprecisão deste autor. J. Modrzejewski, *The Jews of Egypt: From Ramses II to Emperor Hadrian*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 70. Em grego, “oito” corresponde apenas a ὀκτώ e não a δέκα ὀκτώ ou a δεκαοκτώ.

²²⁷ No dizer de R. Kraemer, os episódios do favo de mel e das abelhas, quanto à sua interpretação no conjunto do texto, “are both the most enigmatic and the least well-explicated of the entire tale of Aseneth”. R. Kraemer, *When Aseneth Met Joseph: A Late Antique Tale of the Biblical Patriarch and His Egyptian Wife, Reconsidered*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 167. Sobre este tema, veja-se, em particular, A. Portier-Young, “Sweet Mercy Metropolis: Interpreting Aseneth’s Honeycomb”, *JSP*, 14, 2, 2005, pp. 133-157; J. Collins, *Between Athens and Jerusalem: Jewish Identity in the Hellenistic Diaspora*, 2nd ed., The Biblical Resource Series, Grand Rapids, Eerdmans Publishing Co., 2000, pp. 235-236; M. Hubbard, “Honey for Aseneth: Interpreting a Religious Symbol”, *JSP*, 16, 1997, pp. 97-110; R. Kraemer, *op. cit.*, pp. 37-39 e 167-172.

²²⁸ Cf. *ibidem*, pp. 117-118. Também p. 41.

²²⁹ Para além da descrição de II.10-12, o muro que circunda a propriedade e os seus portões são referidos também em V.4 e 6; o horto em XIX.3.

para que a protagonista conheça José e para que se dê início ao processo de transformação, no qual irá estar envolvida durante grande parte da trama narrativa, seja para que se consuma a união entre o par. O muro assegura a exclusividade de visitas dentro da propriedade e detém, no exterior, todos os que não têm autorização de entrada²³⁰.

O terreno em torno do palácio, onde se encontram as árvores de fruto, é referido na descrição inicial e também quando as abelhas são para aí enviadas pelo visitante divino²³¹. Enquanto uma parte das abelhas que sai do favo de mel e circunda Asenet obedece ao ser angélico e se dirige ao céu, uma outra parte tenta ferir Asenet. Estas últimas, após terem caído imediatamente no chão como mortas, são depois revivificadas e enviadas, não para o céu, mas para o terreno que circunda a torre de Asenet e para as árvores de frutos generosos²³². Mais um dos elementos referidos na descrição inicial do capítulo II, o espaço referido como αὐλή em *JosAsen*, reaparece no texto com a função específica de receber as abelhas que atentam contra a integridade da protagonista.

3.3.5. A nascente

καὶ ἦν ἐν τῇ αὐλῇ ἐκ δεξιῶν πηγὴ ὕδατος πλουσίου ζῶντος καὶ ὑποκάτωθεν τῆς πηγῆς ἦν ληνὸς μεγάλη δεχομένη τὸ ὕδωρ τῆς πηγῆς ἐκείνης. ἔνθα ἐπορεύετο ποταμὸς διὰ μέσης τῆς αὐλῆς καὶ ἐπότηζε πάντα τὰ δένδρα τῆς αὐλῆς ἐκείνης. (II.12)

καὶ εἶπε τῇ συντρόφῳ αὐτῆς· “ἐξένεγκέ μοι ὕδωρ καθαρὸν ἀπὸ τῆς πηγῆς καὶ νίψομαι τὸ πρόσωπόν μου”. καὶ <ἤνεγκεν αὐτῇ> ὕδωρ καθαρὸν <ἀπὸ τῆς πηγῆς> καὶ ἐνέχεεν αὐτὸ ἐν τῇ λεκάνῃ. (XVIII.8-9)

²³⁰ καὶ εἰσῆλθεν Ἰωσήφ εἰς τὴν αὐλὴν καὶ ἐκλείσθησαν αἱ πύλαι τῆς αὐλῆς καὶ πᾶς ἀνὴρ καὶ γυνὴ ἀλλότριοι ἔμειναν ἔξω τῆς αὐλῆς διότι οἱ φύλακες τῶν πυλῶν ἐπεσπάσαντο καὶ ἐκλείσαν τὰς θύρας καὶ ἐξεκλείσθησαν πάντες οἱ ἀλλότριοι (V.6); καὶ εἰσῆλθεν Ἰωσήφ εἰς τὴν αὐλὴν καὶ ἐκλείσθησαν αἱ πύλαι καὶ ἀπέμειναν ἔξω πάντες ἀλλότριοι (XIX.3).

²³¹ Este episódio é referido por G. Bohak como uma das chaves para a interpretação de *JosAsen*. Segundo este autor, o grupo de abelhas que tenta atacar Asenet poder-se-á identificar com um grupo de sacerdotes judeus que tentou impedir o sacerdote Onias de estabelecer, em Heliópolis, no séc. II a.C., um templo semelhante ao de Jerusalém, após a profanação do Templo por Antíoco IV Epifânio. Cf. G. Bohak, *Joseph and Aseneth and the Jewish Temple in Heliopolis*, Atlanta-Georgia, Scholars Press, 1996, pp. 8-14. C. Burchard faz corresponder o grupo de abelhas que atenta contra Asenet ao grupo de irmãos de José que se associa à emboscada preparada pelo filho do Faraó na segunda parte de *JosAsen*. Cf. C. Burchard, *op. cit.*, p. 230, n. h2.

²³² ἐπὶ τοῖς δένδροις τοῖς καρποφόροις (XVI.23). Esta leitura encontra-se apenas na versão longa de C. Burchard. A versão curta de M. Philonenko apenas refere que as abelhas são enviadas para o campo circundante e não menciona as árvores.

No Livro de *Ezequiel* existe uma descrição muito semelhante à descrição da nascente no pomar de Asenet: “Conduziu-me para a entrada do templo, e eis que saía água da sua parte subterrânea, em direcção ao oriente, porque o templo estava voltado para oriente. A água brotava da parte de baixo do lado direito do templo, a sul do altar.”²³³ Como esta, surgem outras descrições de nascentes e de rios análogos aos de *JosAsen*, entre as quais as do *Génesis*, de *Joel* ou do *Apocalipse*²³⁴. A semelhança entre a descrição de *Ezequiel*, em particular, e a descrição de *JosAsen* levaram Gideon Bohak a afirmar que o autor da história de Asenet queria, com esta aproximação entre o texto bíblico e o texto apócrifo, associar a casa de Asenet a um templo²³⁵.

Outras interpretações são dadas a estes passos do texto concernentes à fonte e à água, como por exemplo a função desta última na transformação de Asenet. Segundo Randall Chesnutt, “certainly at the literary level this language, like that describing the new garment she puts on, symbolizes her new status”²³⁶. A água que Asenet manda buscar à fonte (XVIII.8), tal como aquela que já teria no seu quarto quando o ser divino lhe ordena que se lave (XIV.12), é mais um elemento adjuvante para a construção do “novo estatuto” de Asenet.

À parte das interpretações alegóricas que o texto suscita, a verdade é que a nascente referida na descrição inicial do capítulo II reaparece no final da segunda parte da história de *JosAsen*, no capítulo XVIII, após todos os outros elementos que constituem a descrição inicial da história terem igualmente pontuado a trama diegética: encontrámos a torre com os seus dois níveis, os três quartos, as três janelas, o jardim circundante com o seu muro defensor; faltava apenas encontrarmos a nascente. Depois de pedir água da fonte, Asenet fica preparada para receber José ao fim dos oito dias de penitência. A sua transformação, processo nuclear da primeira parte de *JosAsen*, está consumada e toda a descrição do capítulo II revisitada ao longo da narrativa.

²³³ Ez 47, 1.

²³⁴ Gn 2, 10; Jl 4, 18; Ap 22, 1.

²³⁵ Cf. G. Bohak, *Joseph and Aseneth and the Jewish Temple in Heliopolis*, Atlanta-Georgia, Scholars Press, 1996, p. 68. A associação a *Ezequiel* é também mencionada por R. Rowland, “Apocalyptic Imagery in *Joseph and Aseneth*”, 1999, <http://ntgateway.com/aseneth/Rowland.htm> (15 Dez. 2007).

²³⁶ R. Chesnutt, *From Death to Life: Conversion in Joseph and Aseneth*, JSPSup, 16, Sheffield, Sheffield Academic Press, 1995, p. 127.

PARTE IV

ECOS LITERÁRIOS E ICONOGRÁFICOS

4.1. Ecos literários

Uma obra de expressão literária nasce da influência de diversos factores, sejam eles de ordem social, religiosa, política, moral, pessoal ou até artística. Em conjunto ou *per se*, estes factores complementam-se nos textos, muitas vezes com reminiscências de fontes anteriores (escritas ou orais, históricas ou mitológicas). Uma vez trazido à luz do panorama literário, o resultado é o evidente testemunho de uma reflexão (por mais elementar que esta possa ser), baseada em algo mais do que apenas no rasgo genial de certo autor. E como toda e qualquer coisa que nasce, ou, neste caso, que é criada, a partir desse mesmo momento em que se torna no que é, fica sujeita à ordenação do tempo e à existência de um passado e de um futuro.

O passado de um texto poderá ser representado pelas suas fontes; o futuro expressar-se-á no interesse que virá a despertar em autores posteriores e na consequente recepção, seja ela literária ou artística. Não pretendemos com isto dissertar agora, em tom filosófico, sobre o acto literário de criação, mas queremos apenas relembrar o papel contributivo de cada texto na construção de cadeias entre mitos, factos, fantasias e realidades: cada criação literária terá, em textos anteriores, motivos de inspiração e fica, por sua vez, à disposição de todas as interpretações posteriores.

Contudo, torna-se, muitas vezes, complicado avaliar até que ponto certo texto depende de tal ou tal fonte ou, por sua vez, foi a inspiração de outro. A antiguidade dos legados literários, associada muitas vezes à complexa tradição manuscrita de cada um, agrava ainda mais esta dificuldade. *JosAsen* apresenta-se, novamente, como um texto difícil também na definição das suas fontes e da sua recepção.

Quanto à dependência directa entre *JosAsen* e a possível fonte que lhe esteve na origem, Burchard é categórico “If *source* means what Gospel of Mark is to Matthew, or *Pygmalion* to *My Fair Lady*, a source of Joseph and Aseneth, or part of it, direct or indirect, has not yet appeared.”²³⁷ Para este apócrifo do antigo testamento não existe

²³⁷ C. Burchard, “Joseph and Aseneth: A New Translation and Introduction”, in J. Charlesworth (ed.), *OTP*, vol. II (2 vols.), Garden City-New York, Doubleday, 1985, p. 182.

uma fonte directa e, até ao momento, apenas foram sugeridas possíveis influências²³⁸. Uma delas é constituída por aquele vasto *corpus* literário da época helenística, que se considera hoje a origem do género romanesco. E se não há fontes concretas, passíveis de serem consideradas seguras quanto à possibilidade de terem sido modelos efectivos para o autor de *JosAsen*, também nos movemos no plano da hipótese quanto à recepção literária do nosso texto, tema que resumiremos nas próximas linhas. A partir destas, servirá então a recepção literária de pretexto para a abordagem da recepção artística, que tentaremos interpretar mais adiante²³⁹.

Entre o imenso material hagiográfico medieval documentado, encontram-se três paixões que, após leitura preliminar, sugerem, de forma imediata, diversas aproximações à história de Asenet. São estas as *Paixões de Irene, Bárbara e Cristina*, e documentam semelhanças incontestáveis com *JosAsen*: a existência de uma torre como morada das protagonistas, vários pretendentes que ambicionam a mão de uma donzela de beleza superior, alguns ídolos que são lançados pela janela, em sinal de rejeição, a visita de um ser angélico, uma troca de nome e a referência a uma “cidade-refúgio” são alguns paralelos encontrados entre os textos hagiográficos reefridos e a história de Asenet²⁴⁰.

A partir destas semelhanças ainda não foi possível, porém, chegar-se à genealogia segura destas composições. Marc Philonenko e Christoph Burchard distinguem-se entre outros²⁴¹ (poucos) que referem este assunto.

Para Philonenko, em particular, a *Paixão de Santa Bárbara* é, sem dúvida, uma espécie de “pastiche”²⁴² de *JosAsen*, a *Paixão de Santa Irene* uma adaptação²⁴³, e a *Paixão de Santa Cristina* também terá tido como fonte²⁴⁴ este apócrifo vetistestamentário. Contudo, de que forma se pautam estas aproximações que se afiguram latentes, mas que se insinuam apenas sem que uma ligação concreta seja estabelecida? Segundo este autor, poderá ser colocada a hipótese de ter existido uma paixão que intermediasse entre a história de *JosAsen* e estas três paixões²⁴⁵. Já Burchard

²³⁸ Cf. *ibidem*, pp. 182-185.

²³⁹ *Vide infra* (4.2. Ecos iconográficos).

²⁴⁰ Sobre estes paralelos discorre Marc Philonenko, apresentando também um resumo para cada uma destas três paixões. Veja-se M. Philonenko, *Joseph et Aséneth: Introduction, Texte Critique, Traduction et Notes*, Studia Post-Biblica, 13, Leiden, E. J. Brill, 1968, pp. 110-117.

²⁴¹ Veja-se também J. Schwartz, “Recherches sur l’évolution du roman de ‘Joseph et Aseneth’”, *REJ*, 143, 1984, pp. 273-285.

²⁴² M. Philonenko, *op. cit.*, p. 111.

²⁴³ Cf. *ibidem*, p. 112.

²⁴⁴ Cf. *ibidem*, p. 115.

²⁴⁵ Cf. *ibidem*.

infere que a *Paixão de Irene* estará mais próxima de *JosAsen* e que nela se tenham inspirado os autores das outras duas paixões²⁴⁶. Fica esta abordagem pela hipótese, apenas na certeza de que “On doit se contenter de constater que Joséph et Aséneth est à l’origine du cycle de la sainte à la tour.”²⁴⁷

Segundo Philonenko²⁴⁸, *JosAsen* poderá ainda ter sido fonte de uma das histórias muçulmanas mais conhecidas, aquela de Yussuf e Zuleica, também largamente divulgada e que circulou em diversas versões e em diversas línguas²⁴⁹.

Para além de Yussuf e Zuleica e do ciclo hagiográfico, são de salientar as muitas versões que hoje acompanham os dezasseis manuscritos, através dos quais conhecemos *JosAsen*, e, principalmente, a sùmula feita em latim por Vincent de Beauvais. De facto, a este dominicano do século XIII se deve grande parte da divulgação da história de Asenet, incluída na sua obra *Speculum Historiale*, um trabalho que pretendia ser uma história universal desde as origens até ao tempo do seu autor. A partir desta versão latina, muitas outras surgiram nas mais diversas línguas, desde o inglês, ao alemão, ao francês, ao neerlandês, a vários idiomas eslavos, e até ao islandês²⁵⁰. Na Holanda foi ainda publicado, em 1670, um romance intitulado *Assenat*²⁵¹. Philipp von Zesen, o seu autor, baseou-se numa tradução neerlandesa do *Speculum Historiale* para o escrever.

Na verdade, conhecem-se muitas mais versões feitas directamente a partir da história de Asenet do que criações originais influídas por esta. O facto em questão tem um paralelo na influência exercida por *JosAsen* na recepção artística: também foram muitas as iluminuras que acompanharam o vasto rol de testemunhos literários, mas parecem ter sido muito poucas as representações iconográficas independentes que foram inspiradas pelo texto.

²⁴⁶ Cf. C. Burchard, *op. cit.*, p. 196.

²⁴⁷ M. Philonenko, *op. cit.*, p. 116. Mais recentemente Ross Kraemer também abordou brevemente a questão da dependência entre as três paixões e *JosAsen*. Cf. R. Kraemer, *When Aseneth Met Joseph: A Late Antique Tale of the Biblical Patriarch and His Egyptian Wife, Reconsidered*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 235-237. Nenhuma certeza sobre esta matéria foi já reconhecida.

²⁴⁸ Cf. M. Philonenko, *op. cit.*, p. 117. Veja-se também M. Goodacre, *The Aseneth Home Page*, 1999-2000, <http://www.ntgateway.com/aseneth/links.htm> (15 Dez. 2007).

²⁴⁹ A versão de Yussuf e Zuleica mais conhecida é a de um escritor persa chamado Jami, do século XV, e conta a história de Zuleica, uma jovem que vê Yussuf em sonhos mesmo antes de o conhecer. No dia em que verdadeiramente se encontram, Zuleica declara a Yussuf o seu amor por ele, mas apenas consegue que este se afaste de imediato. Desgostosa com o seu procedimento, Zuleica passa por um processo de arrependimento e rejeição de idolatria, que pode ser facilmente equiparado ao tema central de *JosAsen*.

²⁵⁰ Cf. C. Burchard, *op. cit.*, p. 198.

²⁵¹ O texto foi republicado na seguinte edição: Philipp von Zesen, *Assenat*, Tübingen, Niemeyer, 1967.

4. 2. Ecos iconográficos

Foi num acto de curiosidade e de enlevo que descobrimos a representação extra-literária de Asenet. Logo desde as primeiras e leves leituras que fizemos, a dimensão imagética de *JosAsen*, que temos vindo a referir, cativou a nossa atenção e levou-nos em busca daqueles que seriam os retratos iconográficos deste texto apócrifo. Esta demanda, ainda que frutífera, não deixou, porém, de ser insatisfatória.

Como já temos vindo a realçar até aqui, a expressividade das descrições de *JosAsen* é manifesta. Tanto neste como noutros textos, cada momento descritivo reflecte o particular interesse do seu autor em apontar algo que considera importante para a trama narrativa. Quando, por exemplo, nos é apresentada, pela primeira vez, uma personagem, são-nos dadas diversas indicações de ordem física e psicológica que a caracterizam de forma preliminar e, na verdade, podem muitas vezes ser vistas como verdadeiras senhas de leitura para a interpretação da história que integra. Ora, se, por um lado, quanto mais longa e expressiva uma descrição se revela, mais atenção cativa por parte de quem a lê; por outro lado, a descrição parece demandar que o leitor a integre, como se cada pessoa que com ela contacta pudesse, efectivamente, envolver-se na matéria descrita e, em consequência, imaginá-la, ter dela uma interpretação própria e até recriá-la. Neste enleio literário, a leitura da história de Asenet trouxe consigo a vontade de descobrirmos até que ponto alguns se sentiram aptos a recriar plasticamente o carácter cromático de *JosAsen*.

É do senso comum que a literatura inspira a arte. Desde os mais remotos tempos da antiguidade que a mitologia, por exemplo, deu azo a representações artísticas de deuses, de heróis, de combates ou de outras demais cenas e protagonistas. Quanto mais uma representação literária envolve um leitor, mais o artista se sente inspirado a conceber uma obra de arte. Exemplos expressivos disso mesmo são as inúmeras pinturas e esculturas que já se fizeram, tendo os deuses clássicos como tema. Da mesma

forma, também os temas bíblicos têm grande influência nas artes, multiplicando-se as representações do Grande Dilúvio, da Sagrada Família ou de Cristo crucificado. Deste modo, parece que a relação entre a literatura e as artes plásticas é estreita e que o número de representações artísticas é proporcional ao interesse despoletado pelos temas inspiradores. Contudo, esta regra parece poder ser quebrada, se olharmos directamente para *JosAsen*.

Já tivemos a oportunidade de sublinhar a difusão de *JosAsen* desde os seus primeiros tempos, passando pela Idade Média e chegando aos nossos dias²⁵². Face aos diversos manuscritos em língua grega e às diversas versões e traduções de que hoje temos notícia, fica claro que se tratou de um texto conhecido por muitos e foi, sem dúvida, nestes mesmos testemunhos que Asenet obteve o maior número de representações iconográficas²⁵³. Muitos destes suportes onde os diversos testemunhos foram difundidos eram profusamente ilustrados. Para especificar, em algumas cópias francesas do *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais, por exemplo, podiam encontrar-se diversas miniaturas ilustrativas da história de Asenet²⁵⁴. Também Christoph Burchard revela que grande parte das gravuras que fazem parte da publicação do romance *Asenet*, de Philipp von Zesen, retratam passos de *JosAsen*²⁵⁵ e que algumas representações iconográficas baseadas no *Génese* mostram José acompanhado pela sua esposa²⁵⁶. Contudo, para além do acervo de iluminuras e gravuras que foram sendo criadas como complemento ilustrativo dos suportes difusores do texto de *JosAsen*, a história parece não ter tido muita aceitação em grandes círculos artísticos, ou então propalou quase exclusivamente em círculos apenas literários, onde o seu potencial artístico teve relevo apenas para meros efeitos ilustrativos.

²⁵² Veja-se, especialmente, os subcapítulos 1.2. e 4.1.

²⁵³ Alguns trabalhos colocam à disposição do leitor iluminuras de vários manuscritos. Cf. G. Vikan, *Illustrated Manuscripts of Pseudo-Ephraem's Life of Joseph and the Romance of Joseph and Aseneth*, Philology Doctor Dissertation, Princeton, 1976; S. Pelekanidis *et alii*, *The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts, Miniatures-Headpieces-Initial Letters*, Athens, 1974, vol. 1, pp. 456, 458 ss.; figs. 339-341; J. Pächt, O. Pächt, "An unknown cycle of illustrations of the Life of Joseph", *Cahiers Archéologiques*, 7, 1954, pp. 35-49.

²⁵⁴ Cf. L. Delisle, "Exemplaires royaux et princiers du Miroir historial (XIV^e siècle)", *Gazette Archéologique*, 11, 1886, pp. 87-101.

²⁵⁵ Cf. C. Burchard, "Joseph and Aseneth: a new translation and introduction", in J. Charlesworth (ed.), *OTP*, vol. II (2 vols.), Garden City-New York, Doubleday, 1985, p. 199.

²⁵⁶ Cf. *ibidem*. Esta informação dada por Burchard baseia-se, provavelmente, em W. Stechow, que refere a presença de Asenet em algumas representações da bênção de Jacob: no relevo de um túmulo do século IV, das catacumbas de São Calisto, em Roma; numa iluminura do *Génese* de Viena, do século VI, e numa xilogravura de 1576. Cf. W. Stechow, "Jacob blessing the sons of Joseph – From early christian times to Rembrandt", *Gazette des Beaux-Arts*, 6th series, vol. XXIII, April 1943, pp. 193-208.

Na nossa busca por representações de Asenet, e colocando desde logo e irremediavelmente à parte o estudo das iluminuras, devido à falta de meios para a elas acedermos, chegámos ao conhecimento de duas interessantes pinturas de artistas distintos. Em ambas pudemos, finalmente, apreciar Asenet através de duas interpretações diferentes.

Na época renascentista, mais propriamente no início do século XV, encontramos a primeira. Da autoria de Jacopo Pontormo²⁵⁷, a pintura hoje conhecida por *José no Egipto* fez outrora parte de uma série de painéis que integravam o leito nupcial de Pierfrancesco Borgherini²⁵⁸. Por ocasião do casamento do seu filho com Margherita Accaiuoli, em 1515, Salvi Borgherini reuniu quatro artistas (Andrea del Sarto, Bacchiacca, Granacci e Jacopo Pontormo), para que estes decorassem o quarto do novo casal com diversas cenas bíblicas da vida de José, filho de Jacob. *José no Egipto*, actualmente na National Gallery, em Londres, foi um dos quatro painéis concebidos por Pontormo e representa três momentos da vida adulta de José²⁵⁹. Sempre vestido com uma túnica laranja, envolto num manto claro e com um turbante vermelho, a figura de José pode ser identificada em quatro sítios nesta pintura, ainda que esta se divida claramente em três zonas principais distintas. Uma primeira zona encontra-se à esquerda, onde se pode ver José a apresentar o seu pai ao Faraó. Numa segunda zona, José é representado em cima de um carro, supostamente distribuindo cereais pelo povo egípcio²⁶⁰. A ladear o carro, encontra-se uma figura que, de joelhos, lhe entrega uma mensagem: certamente a notícia de que Jacob se encontra doente no leito²⁶¹. A terceira zona, à direita, em cima, representa o quarto do patriarca Jacob, onde os seus filhos se aglomeram em torno do leito do pai e onde este dá a bênção aos descendentes de José, os pequenos Manassés e Efraim. Para além destas três principais cenas do painel, José aparece ainda representado uma quarta vez, na escada que o leva ao quarto de seu pai, levando pela mão um dos seus filhos e seguindo o outro que, já mais adiante, é

²⁵⁷ Jacopo Pontormo nasceu em 1494, em Pontormo, Itália, e morreu em 1557, em Florença.

²⁵⁸ Sobre Jacopo Pontormo e os painéis veja-se, e.g., P. Costamagna, *Pontormo*, Milano, Electa, 1994, pp. 128-130; S. Nigro (ed.), *Pontormo: Paintings and Frescoes*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1994, V, 4; A. Braham, "The bed of Pierfrancesco Borgherini", *The Burlington Magazine*, vol. CXXI, n.º 921, December 1979, pp. 754-765; I. Zupnick, "Pontormo's Early Style", *The Art Bulletin*, vol. 47, n.º 3, September 1965, pp. 345-353.

²⁵⁹ A data dos painéis de Pontormo não é certa, mas crê-se que estes tenham sido terminados entre 1517 e 1518.

²⁶⁰ Cf. P. Costamagna, *op. cit.*, p. 128.

²⁶¹ Esta ideia é partilhada por P. Costamagna, *op. cit.*, pp. 128-130, e por A. Braham, *op. cit.*, p. 761.

recebido, com um abraço maternal, por uma figura feminina. Ora, como sabemos, a mãe dos filhos de José é Asenet. Se de facto aquela figura feminina que se encontra no cimo das escadas representa a mãe das duas crianças e a esposa de José, tal como tem vindo a ser interpretada²⁶², estamos perante uma representação renascentista de Asenet.

Terá Pontormo tido acesso ao texto de *JosAsen*, ou fará apenas uma leitura da Bíblia? Na verdade, no painel, pouco destaque é dado à figura que retrata Asenet: esta surge numa zona que se afigura como plano de passagem entre o enquadramento em que o mensageiro contacta José e o enquadramento do quarto de Jacob. Este plano de passagem é aquele representado pelas escadas que José sobe para visitar o seu pai e configura o caminho para a última das três principais partes em que encontra dividida a pintura.

Segundo Allan Braham, Asenet surge representada uma segunda vez, dentro do quarto de Jacob²⁶³. Face à figura feminina representada ao cimo das escadas e que estamos em crer ser Asenet, surge no interior do quarto uma outra figura feminina vestida com uma túnica de aparência e cor em tudo semelhantes à da primeira. Esta figura parece movimentar-se em direcção ao exterior da câmara, de olhar posto no interior e captando a atenção de dois dos elementos masculinos que circundam o leito de Jacob²⁶⁴. Mantém-se num plano secundário, dentro do plano ocupado pela bênção de Jacob a Manassés e a Efraim. Ao interpretarmos também esta segunda figura feminina como sendo Asenet, não conseguimos encontrar, até agora, uma explicação coerente para o seu comportamento: no relato do *Génese*, no episódio em que Jacob abençoa os netos²⁶⁵, Asenet não é mencionada; no texto de *JosAsen* não existe referência à bênção de Jacob. Através destas duas fontes, não é, portanto, possível saber se a esposa de José se encontrava presente neste momento e como terá agido. Contudo, a semelhança entre a figura feminina encontrada no interior do quarto e a figura feminina encontrada ao cimo das escadas é grande.

Um outro aspecto que gostaríamos de apresentar prende-se ainda com o enquadramento da escada onde surge Asenet. É curioso Pontormo ter criado um lugar de passagem entre a cena em que José recebe a notícia do mensageiro e a cena da bênção de Jacob. Tendo em conta o painel em causa, seria adequado que José

²⁶² Cf., e.g., P. Costamagna, *op. cit.*, pp. 130; A. Braham, *op. cit.*, p. 761.

²⁶³ “His wife, Asenath, and his two sons, Manasseh and Ephraim, are shown on the staircase and then in Jacob’s bed chamber.” *Ibidem*.

²⁶⁴ Costamagna considera que a figura que está sentada ao fundo do leito de Jacob, em destaque, é Ruben. Cf. P. Costamagna, *op. cit.*, p. 130.

²⁶⁵ Gn 48.

aparecesse representado três vezes: uma vez em cada uma das três cenas principais retratadas, visto que é também em três momentos da sua vida que a pintura se centra; porém surge uma quarta vez, a caminho do quarto de Jacob, em transição entre o encontro com o mensageiro e a bênção. Se olharmos ao texto bíblico, existe uma clara elipse entre o momento em que José é informado sobre o estado de saúde de Jacob e o momento em que chega à presença do pai²⁶⁶. No livro do *Génesis*, é indicada apenas a partida de José com os filhos, mas nenhuma referência é dada acerca do percurso por si trilhado, ainda que se depreenda que esse percurso foi realizado. A escada representará, por isso, uma interpretação particular de Pontormo. Irving Zupnick avalia-a como sendo uma estratégia de articulação entre os vários planos e os vários grupos de personagens em que o painel é composto. Em comparação com a *Apresentação da Virgem*, de Taddeo Gaddi, Zupnick refere que, “Not only are both compositions anchored by kneeling figures at both corners of the foreground, but both use staircases as a device to provide physical space for groups of figures and to create a sense of unity.”²⁶⁷ De facto, não só na cena em que José apresenta Jacob ao Faraó, mas também naquela em que está junto do mensageiro, são visíveis alguns degraus a separarem patamares de personagens, mas estes representam-se integrados nestas duas cenas principais. A terceira escada surge como transição entre o nível inferior e o nível superior, onde se encontra o leito de Jacob, e conta no seu topo com a figura de Asenet. Se a escada for interpretada segundo a estratégia de justaposição de planos e personagens e segundo uma possível necessidade de Pontormo querer apenas integrar a esposa de José no espaço vago ao cimo dos degraus, é pouco provável que haja qualquer ligação entre a composição e o texto particular de *JosAsen*. Se tivermos em conta que a deslocação de José entre o lugar onde recebe a mensagem do pai e o leito não vem representada no texto bíblico, se observarmos que José é representado uma quarta vez num lugar aparentemente de transição entre dois temas principais do painel, e ainda, se notarmos que neste curioso enquadramento surge, ao cimo das escadas, uma figura que pode ser, com propriedade, Asenet, surge a suspeita de que Pontormo poderá ter querido dar algum relevo a este lugar de passagem e a esta última figura. Para além desta suspeita,

²⁶⁶ Gn 48, 1-4: “Depois destes acontecimentos, vieram dizer a José: ‘Teu pai está doente.’ José partiu, levando com ele os dois filhos, Manassés e Efraim. Anunciaram-no a Jacob, dizendo: ‘O teu filho José vem ver-te.’ Israel juntou as suas forças e sentou-se no leito. E disse a José: ‘O Deus supremo apareceu-me em Luz, no país de Canã e abençoou-me, dizendo: ‘Quero que cresças e frutifiques; converter-te-ei numa multidão de povos e darei este país à tua posteridade, depois de ti, como propriedade perpétua.’” (...).”

²⁶⁷ I. Zupnick, *op. cit.*, p. 349. À parte desta, não encontramos qualquer outra interpretação para a escada.

ficará, por enquanto, a especulação. Certeza apenas a de que estas premissas são, sem dúvida, débeis para que se possa inferir o conhecimento do texto de *JosAsen* por parte de Pontormo.

É da autoria de Rembrandt²⁶⁸ o segundo retrato de Asenet encontrado, e talvez aquele que, actualmente, é o mais representativo da esposa de José²⁶⁹. A tela onde está integrado tem como título *Jacob abençoando os filhos de José*, data de 1656 e pode ser vista em Kassel, na Alemanha.

O nome atribuído ao quadro reflecte o seu conteúdo: Rembrandt retratou o episódio genesíaco da bênção de Jacob aos filhos de José. Num ambiente íntimo podem ser vistos Jacob, José, os dois filhos, Manassés e Efraim, e uma figura feminina, Asenet, cujas vestes escuras se confundem com a penumbra que caracteriza todo o lado direito desta composição. O lado esquerdo surge como a parte mais iluminada do quadro, onde é pintada a cena que o intitula.

À partida, a inclusão de Asenet neste quadro de Rembrandt poderá surgir apenas no seguimento de diversas outras representações da bênção de Jacob, em que a figura da esposa de José também está presente. Wolfgang Stechow²⁷⁰ evocou diversos exemplos iconográficos representativos desta conhecida cena bíblica e estudou-os quanto ao principal gesto que a enquadra: Jacob coloca a sua mão direita sobre a cabeça de Efraim, o mais novo dos dois irmãos, ao que José julga um equívoco, pois o seu filho mais velho é Manassés. Quando José tenta corrigir o pai, Jacob revela que este seu gesto de colocar a mão direita sobre o mais novo e a esquerda sobre o mais velho foi intencional: “(...) também ele [Manassés] se converterá num povo e também ele será poderoso; mas o seu irmão mais novo será mais do que ele, e a sua posteridade converter-se-á numa multidão de nações.”²⁷¹ Contudo, ainda que Stechow se debruce, principalmente, sobre o tema da bênção, não deixa de referir a presença de Asenet em algumas das representações que analisa, como a do *Génesis* de Viena ou a do túmulo das catacumbas de São Calisto e, dando particular atenção ao quadro de Rembrandt,

²⁶⁸ Rembrandt Harmenszoon van Rijn nasceu em 1606, em Leiden, e morreu em 1669, em Amesterdão.

²⁶⁹ Mark Goodacre dá-lhe lugar destacado na sua página da Internet dedicada ao estudo de *JosAsen*: M. Goodacre, *The Aseneth Home Page*, 1999-2000, <http://www.ntgateway.com/aseneth> (15 Dez. 2007).

²⁷⁰ Cf. W. Stechow, *op. cit.*

²⁷¹ Gn 48, 19.

menção o possível conhecimento deste pintor face aos textos antigos que referem Asenet²⁷².

Após o artigo de Stechow, de 1943, Burchard²⁷³ tornou a aproximar o quadro de Rembrandt ao texto de *JosAsen*, quando aponta a necessidade de se reunirem evidências que apurem o contacto entre o pintor e o texto ou então que afastem, em definitivo, esta possibilidade.

A hipótese de o pintor de Leiden conhecer a figura de Asenet através de outras fontes que não a Bíblia não será despropositada. Em nossa opinião, e olhando num primeiro momento apenas para o quadro, parece-nos pouco provável que, se Rembrandt apenas conhecesse o texto bíblico, se empenhasse em pintar, com tão grande destaque, uma figura que nem sequer surge referida no episódio do *Génesis* em causa. Como já referimos, Asenet surge de forma proeminente no lado direito da tela de Kassel e parece-nos que tal destaque não poderá, de modo algum, ser justificado com a leitura do episódio da bênção de Jacob, pois Asenet não é aí mencionada.

Numa segunda perspectiva, parece-nos também que a simples inclusão de Asenet apenas por influência de outras representações anteriores da bênção de Jacob não é totalmente verosímil. Ainda que Asenet mereça um lugar preponderante em algumas representações referidas por Stechow, como na iluminura do manuscrito do *Génesis* de Viena, o quadro de Rembrandt não deixa de ser a mais expressiva representação de todas. No entanto, afigura-se difícil apurar os motivos que levaram o artista a realçar um pormenor como este numa obra em que o tema principal nem depende deste mesmo pormenor, e a torná-lo ainda mais saliente, em comparação com representações anteriores idênticas, que lhe possam ter servido de fonte de inspiração²⁷⁴.

A inclusão de Asenet nesta pintura tem sido vista como um elemento intimista para a criação de um ambiente familiar e afectuoso, *humano*²⁷⁵. De facto, o olhar terno e expressivo de Asenet enquadra-se na cena protagonizada por Jacob, José, Manassés e Efraim: o avô abençoa com brandura os netos e, ainda que a cena em causa retrate o

²⁷² “The important place granted Asenath in Rembrandt’s composition seems to justify the assumption that the Jewish legends discussed above were known to, and beloved by the artist.” *Ibidem*, p. 207.

²⁷³ Cf. C. Burchard, *op. cit.*, p. 199.

²⁷⁴ É sabido que Rembrandt era exímio conhecedor de arte. O pintor chegou mesmo a reunir um grande e valioso espólio artístico de outros autores, o qual, mais tarde, teve de empenhar, na sequência da grave situação financeira em que se viu envolvido e que se avultou na década de 1650. O inventário da colecção de Rembrandt foi feito precisamente no ano em que pintou o quadro que temos vindo a estudar: 1656. Encontra-se uma lista das obras que compuseram este inventário em G. Schwartz, *Rembrandt: His life, His Paintings*, Guild Publishing London, 1985, pp. 288-291.

²⁷⁵ Cf. S. Bar-Efrat, “Some remarks on Rembrandt’s ‘Jacob blessing Ephraim and Manasseh’”, *The Burlington Magazine*, vol. 129, n.º 1014, Sep. 1987, p. 595; W. Stechow, *op. cit.*, p. 208.

aparente equívoco já referido sobre a idade das crianças, Rembrandt pinta na sua tela um José claramente afectuoso para com o pai, corrigindo, de forma suave, o gesto da mão do ancião. Asenet completa a outra metade da pintura com uma presença também serena. Contudo, ainda que a sua implicação na cena pintada não seja directa, por ser representada como mero figurante, não deixa porém de ser uma figura que se reveste de um especial destaque. Sobre o fundo escuro e vestes negras surge, iluminada, a cara de Asenet. É uma mulher de feições belas e de modos recatados (atente-se nas mãos), que ostenta jóias e um requintado toucado. Entre a Asenet de Rembrandt e a Asenet apócrifa podem estabelecer-se algumas semelhanças. Aquela que aparece no texto como ὦραία καὶ καλὴ (I.4), que recusa um casamento com um noivo que julga poluto (IV.9-11) e que mostra grande respeito e admiração pela família de José, em especial pelo seu pai, Jacob (XXII.3; 9), e pelo seu irmão Levi (XXII.13), aparece também no quadro como uma mulher graciosa, respeitosa e recatada. As riquezas com as quais surge engalanada na pintura encontram também explícito paralelo no texto, pois, em dois passos, o autor reporta-se às diversas jóias e adornos com os quais Asenet se embeleza, tanto antes como depois da sua conversão (III.6; XVIII.6)²⁷⁶.

Não podemos concluir se Rembrandt conhecia o texto de *JosAsen*, mas, se tivermos em conta a grande difusão do *Speculum Historiale* e o facto de Rembrandt ter estudado durante sete anos na Escola Latina de Leiden²⁷⁷ e de ser conhecedor do Latim, não se poderá excluir a hipótese de Rembrandt ter contactado com a figura de Asenet através do popular resumo de Vincent de Beauvais. Estas analogias poderão ser, estritamente, apenas o que o próprio nome designa, mas, a verdade é que, de alguma forma, Asenet foi uma figura feminina que mereceu especial atenção no imaginário artístico do pintor. O destaque que lhe foi dado, ainda que permaneça enigmático na sua interpretação (tal como o caso daquela que é conhecida como *Noiva judia*), parece transmitir algo mais do que a simples representação de uma qualquer figura feminina,

²⁷⁶ Gostaríamos, nesta ocasião, de referir um outro quadro de Rembrandt que nos despertou a atenção, pela sua temática bíblica e, em particular, pela sua semelhança com um passo de *JosAsen*. O quadro mais vulgarmente conhecido por *Noiva judia* (c. 1667) apresenta duas figuras, uma masculina e outra feminina, cuja identidade ainda hoje permanece incerta. Esta pintura, também conhecida por “Isaac e Rebeca” (esta é uma das hipóteses de identificação do casal), apresenta a figura masculina com a sua mão direita sobre o peito da feminina. Este gesto remeteu-nos para o momento em que José coloca, explicitamente, a sua mão sobre o peito de Asenet e a impede de se aproximar dele, por ser idólatra: (...) ἐξέτεινεν Ἰωσήφ τὴν χεῖρα αὐτοῦ τὴν δεξιάν καὶ ἔθηκε πρὸς τὸ στήθος αὐτῆς ἀνάμεσον τῶν δύο μασθῶν αὐτῆς (...) (VIII.5). Não só o gesto, mas também a maneira como a figura feminina surge embelezada com inúmeras jóias relembram a Asenet literária. Em particular, o colar e os brincos parecem decalcados da tela *Jacob abençoando os filhos de José*.

²⁷⁷ Rembrandt frequentou a Escola Latina de Leiden entre os anos 1613 e 1620.

figurante de um episódio bíblico. Rembrandt parece revelar que conhecia mais profundamente aquela silenciosa esposa e mãe. Mas estas considerações não deixam, contudo, de ser apenas a reflexão de alguém curioso pela hermenêutica das belas artes e pelo seu envolvimento com os textos antigos.

Nesta busca pelos retratos de Asenet, encontramos ainda um exemplar que julgamos merecedor de referência, pois é uma admirável representação contemporânea baseada no texto de *JosAsen*. Referimo-nos à gravura original de Mark Lee, publicada na capa do livro de Edith Humphrey, *Joseph and Aseneth*²⁷⁸. Com o título *Asenet e o visitante*, este trabalho representa o momento em que a filha de Pentefrés recebe, das mãos do visitante divino, o pedaço do favo de mel que irá comer (XVI.15). A figura masculina surge com uma maior dimensão em relação a Asenet (diríamos até ligeiramente desproporcionada) e com um halo em torno da cabeça e do pedaço de favo que leva, com a sua mão, à boca da donzela. Esta gravura é, sem dúvida, produto de inspiração proporcionada pelo nosso texto, pois retrata um dos seus momentos paradigmáticos.

Em suma, a figura de Asenet constitui um desafio não só na sua forma literária como também na sua forma iconográfica. Se, por um lado, sabemos que as inúmeras iluminuras dos manuscritos só poderão ser representações obviamente baseadas no texto de *JosAsen*, por outro, vários problemas se colocam ao analisar as escassas representações da esposa de José em suportes extraliterários. Asenet é desafiante até na sua representação plástica. Se o principal texto que a retrata exige um grande empenho interpretativo e gera as mais diversas análises, a recepção artística da sua protagonista surge como uma questão tão ou mais problemática.

Para finalizar, e aludindo ao texto introdutório deste estudo, podemos dizer que conseguimos encontrar algumas fotografias que ficariam bem no “bilhete de identidade” de Asenet. Restará apenas saber se a sua maior parte foi, ou não, propositadamente tirada para este.

²⁷⁸ Cf. E. Humphrey, *Joseph and Aseneth*, Guides to Apocrypha and Pseudepigrapha, 8, Sheffield, Sheffield Academic Press, 2000.

Conclusão

Este é o resultado de uma investigação que começou mediante um interesse crescente pelo romance grego helenístico e que terminou nas franjas deste profícuo género.

Tínhamos o desiderato, acima de tudo, de realizar um estudo que focasse a época da literatura helenística e que tivesse as suas raízes, ou pelo menos alguns dos seus fundamentos, na área da narrativa romanesca. Gostaríamos ainda que este trabalho pudesse contribuir, ainda que modestamente, para revelar o período helenístico como um tempo fértil e abundante em termos de produção literária.

JosAsen surgiu-nos como um texto capaz de preencher todos estes requisitos de forma bastante aceitável e apresentar ainda um outro: o de ser uma obra de originalidade manifesta, que por si só se mantém indecifrável em termos de simbolismo e de identidade textual. Cedo nos apercebemos que o texto escolhido ia, afinal, para além do inicial desafio a que nos havíamos proposto.

Como anunciado, optámos por nos apartar de questões mais ligadas com a interpretação do simbolismo, que perpassa toda a primeira parte do apócrifo, e ensaiámos uma incursão às estruturas diegéticas da narrativa. O espaço e o tempo surgiram, claramente, como duas categorias em destaque. A estas dedicámos especial atenção, para um entendimento mais profundo de *JosAsen*. As frequentes referências a elementos espaciais e temporais, especialmente nos capítulos I a XXI, como sendo a alternância notada entre os pisos superior e inferior e o recurso a precisas notações cronológicas durante o processo de conversão de Asenet, parecem realçar a intenção do autor de conceber a sua história com base numa configuração estrutural intencionalmente definida.

Na sequência desta primeira abordagem narratológica, encetámos caminho para uma análise mais profunda, fundada nas conotações espaciais apresentadas na descrição da casa de Asenet, presente no capítulo II do texto.

Com base em diversos textos da Antiguidade, *JosAsen* revela-se uma criação peculiar no que diz respeito ao relevo dado aos lugares onde a protagonista surge integrada. Se outras obras antigas têm na descrição espacial um instrumento apenas pontual, que realça, em particular momento, algum lugar físico, o apócrifo estudado inicia-se com uma pictórica descrição espacial e todos os elementos aí apresentados vão sendo reintegrados ao longo da diegese, construindo, assim, o conjunto narrativo, configurado pela conversão de Asenet. Todos os elementos inicialmente referidos na descrição feita no capítulo II (a torre, os quartos, as janelas, o jardim, a nascente) são peças fundamentais no processo de transfiguração da protagonista e por eles se rege a coerência articulatória deste texto. Uma descrição, como já vimos, não é um acto gratuito do autor. A descrição inicial de *JosAsen* traz também consigo um intuito inerente: o de antecipar, sumária e subrepticamente, toda a estrutura espacial que irá sustentar a acção narrativa e a consequente transformação da filha de Pentefrés.

Partindo da singularidade demonstrada por *JosAsen*, quanto à sua dimensão imagética, sentimo-nos ainda tentados a descobrir de que forma se deu a recepção de um texto de tão grande difusão e com características diegéticas que parecem estimular a representação literária e plástica dos elementos descritos. Se ao nível das letras encontrámos textos medievais de traços em tudo semelhantes a diversos pormenores de *JosAsen*, ao nível das artes pictóricas descobrimos Asenet representada de uma forma particular, e surpreendemo-nos com o seu vínculo permanente à personagem bíblica de José. Contudo, a sua representação parece surgir algumas vezes de um modo destacado, nomeadamente no quadro de Rembrandt, o que poderá indiciar que a história de Asenet terá inspirado não só a literatura, mas também a pintura.

Diversos são os caminhos que devem ser explorados para a compreensão de um texto antigo como este. Neste trabalho tentámos enveredar por alguns, sempre com a consciência de que *JosAsen* continua a manter muitas questões sem resposta e a ser fonte generosa para inovadores estudos acerca de temáticas ainda não estudadas neste apócrifo (por exemplo, seria interessante uma abordagem às estratégias retóricas utilizadas na segunda parte da história pelo filho do Faraó e pelos irmãos de José). Se a obra de arte literária é sempre propensa a um número infindável de interpretações, estamos em crer que *JosAsen* figura como um bom exemplo para análise no conjunto da Literatura Antiga.

Na verdade, este apócrifo vetitamentário parece ser um edifício talhado com traços rigorosos e premeditados para transmitir uma mensagem. Várias hipóteses de interpretação já foram dadas: satisfatórias muitas, verdadeiramente irrepreensíveis nenhuma. Porém, da forma como o texto se encontra estruturado, mesmo que hoje ainda não se consigam justificar claramente todos os pormenores que o constituem, este só pode ter sido escrito com um objectivo preciso e com uma mensagem mentora.

Certamente, este será um texto-metáfora do ideário subjacente à Diáspora judaica, que visava uma certa abertura universalizante da cultura monoteísta hebraica. Texto-metáfora e/ou texto-desejo de abertura ao Outro, a um determinado universo cultural, diverso do judaico e de natureza pagã, que, em última análise, a militância religiosa em torno da ideia de um Deus único visava converter. O casamento entre José e Asenet não deixa de representar, de algum modo, esse escopo de aculturação entre as culturas com as quais o judaísmo da Diáspora se relacionava. Aqui, o ideário fundamental de carácter religioso expressa-se numa perspectiva dialógica entre duas culturas em interacção, resultando num produto cultural, consubstanciado numa peculiar narrativa ficcional, devidamente estruturada.

Estamos, assim, em crer que aquela mensagem mentora, um dia que possa ser revelada na sua totalidade, encaixará neste texto, e em todos os seus pormenores, como a sua chave evidente.

BIBLIOGRAFIA

I. Instrumenta

I.1. Dicionários de língua grega

BAILLY, Anatole, *Le Grand Bailly: Dictionnaire Grec-Français*, Rédigé avec le concours de E. Egger, Édition revue par L. Séchan et P. Chantraine, Paris, Hachette, 2000.

CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Greque: Histoire des Mots*, Klincksieck, 1999 [1968].

LIDDELL, Henry George, **SCOTT**, Robert, **JONES**, Henry Stuart, **McKENZIE**, Roderick, *A Greek-English Lexicon*, 9th ed., With a revised supplement by P. G. W. Glare, Oxford, Clarendon Press, 1996.

SOPHOCLES, Evangelinus Apostolides, *Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods: From B.C. 146 to A.D. 1100* (2 vols.), New York, Frederick Ungar Publishing Co., s.d. [1887].

I.2. Edições gregas de *JosAsen*

BATTIFOL, Pierre, “Le Livre de la Prière d’Aseneth”, in *Studia Patristica: Études d’Ancienne Littérature Chrétienne*, I-II, Paris, Leroux, 1889-90, pp. 1-115.

BURCHARD, Christoph, mit unterstützung von Carsten Burfeind und Uta Barbara Fink, *Joseph und Aseneth: Kritisch Herausgegeben*, PVTG, 5, Leiden-Boston, E. J. Brill, 2003.

BURCHARD, Christoph, “Ein vorläufiger Text von *Joseph und Aseneth*”, in *Gesammelte Studien zu Joseph und Aseneth: Berichtigt und ergänzt Herausgegeben mit Unterstützung von Carsten Burfeind*, SVTP, 13, Leiden, Brill, 1996, pp. 161-209.

FABRICIUS, Joahnnnes Albertus, *Codicis Pseudepigraphi Veteris Testamenti Volumen Alterum*, Hamburg, 1723, pp. 85-102.

ISTRIN, Viktor M., “Apokriph ob Iosifě i Asenefě”, in P. A. Lavrov (ed.), *Drevnosti, Trudy Slavjanskoj Komissii Imperatorskago Moskovskago Archeologičeskago Obščestva*, II, Moskau, G. Lissner & A. Geshel, 1898, pp. 146-199.

PHILONENKO, Marc, *Joseph et Aséneth: Introduction, Texte Critique, Traduction et Notes*, Studia Post-Biblica, 13, Leiden, E. J. Brill, 1968.

I.3. Traduções de *JosAsen*

BROOKS, E. W., *Joseph and Aseneth: The Confession and Prayer of Asenath Daughter of Pentephres The Priest*, London, Society for Promoting Christian Knowledge, 1918.

BURCHARD, Christoph, “Joseph and Aseneth: A new translation and introduction”, in James Hamilton Charlesworth (ed.), *OTP*, vol. II (2 vols.), Garden City-New York, Doubleday, 1985, pp. 177-247.

COOK, David, “Joseph and Aseneth”, in Hedley Frederick Davis Sparks (ed.), *The Apocryphical Old Testament*, Oxford, Clarendon Press, 1984, pp. 465-503.

FERNANDÉZ, Ramón Martínez, **PIÑERO**, Antonio, “Jose Y Asenet”, in Alejandro Diez Macho (ed.), *Introducción General a los Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. III, Madrid, Cristianidad, 1984, pp. 209-238.

PHILONENKO, Marc, *Joseph et Aséneth: Introduction, Texte Critique, Traduction et Notes*, Studia Post-Biblica, 13, Leiden, E. J. Brill, 1968.

WILLS, Laurence M., “The Marriage and Conversion of Aseneth”, in Laurence M. Wills, *Ancient Jewish Novels: An Anthology*, Oxford University Press, 2002, pp. 121-162.

I.4. Outras Fontes e Traduções

Autores Antigos

APOLLONIUS RHODIUS, *Argonautica*, Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Hermann Fränkel, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1961.

APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Texte établi et commenté par Francis Vian et traduit par Émile Delage, tome II, chant III, Paris, Les Belles Lettres, 1980.

APULEE, *Les Métamorphoses*, tome II, livres IV-VI, 3^{ème} éd., Texte établi par D. S. Robertson et traduit par Paul Vallette, Paris, Les Belles Lettres, 1958.

APULEIO, *O Burro de Ouro*, Tradução do latim e introdução de Delfim Leão, Lisboa, Livros Cotovia, 2007.

APULEIUS, *Metamorphoseon Libri XI*, Edidit Rudolfus Helm, Lipsiae, B. G. Teubneri, 1955.

APULEIUS, *The Golden Ass*, With an english translation by W. Adlington, revised by S. Gaselee, London, William Heinemann, 1965.

AQUILES TÁCIO, *Os Amores de Leucipe e Clitofonte*, Tradução do grego, introdução e notas de Abel Nascimento Pena, Lisboa, Edições Cosmos, 2005.

ACHILLES TACIUS, *Le Roman de Leucippé et Clitophon*, Texte établi et traduit par Jean-Philippe Garnaud, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

Bíblia Sagrada, Lisboa-Fátima, Difusora Bíblica/Franciscanos Capuchinhos, 2006.

CÁRITON, *Quéreas e Calírroe*, Tradução do grego, introdução e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva, Lisboa, Edições Cosmos, 1996.

CHARITON, *Le Roman de Chairéas et Callirhoé*, Texte établi et traduit par Georges Molinié, Paris, Les Belles Lettres, 1979.

Egeria's Travels, Translated with supporting documents and notes by John Wilkinson, 3rd ed., Oxford, Aris & Phillips, 1999 [1971].

Egéria: Viagem do Ocidente à Terra Santa, no Séc. IV (Itinerarium ad Loca Sancta), Edição de Alexandra B. Mariano e Aires A. Nascimento, Lisboa, Edições Colibri, 1998.

HELIODORE, *Les Éthiopiennes*, Texte établi par R. M. Rattenbury, rev. T. W. Lumb et traduit par J. Maillon, 3 vols., Paris, Les Belles Lettres, 1960 [vols. I-II, 2.^a ed.] e 1943 [vol. III].

HOMERI, *Odyssea*, Recognovit P. von der Muehll, Editio Stereotypa Editionis Tertiae, Stutgardiae, B. G. Teubner, 1984 [1962].

HOMERO, *Odisseia*, Tradução de Frederico Lourenço, 3.^a ed., Lisboa, Livros Cotovia, 2003.

LONGUS, *Daphnis et Chloe*, Edidit Michael D. Reeve, Leipzig, B. G. Teubner, 1982.

LUCIANO, *Uma História Verídica*, Prefácio, Tradução e notas de Custódio Magueijo, Lisboa, Editorial Inquérito, 1989.

PETRONE, *Le Satiricon*, Texte établi et traduit par Alfred Ernout, 5^{ème} tirage, Paris, Belles Lettres, 1962 [1923].

PETRÓNIO, *Satyricon*, Versão Portuguesa de Delfim F. Leão, 2.^a ed., Lisboa, Livros Cotovia, 2006 [2005].

Progymnasmata: Greek Textbook of Prose Composition and Rhetoric, Translated with introductions and notes by George A. Kennedy, Atlanta, Society of Biblical Literature, 2003.

PLATON, *Oeuvres Completes: Timée – Critias*, Tome X, Texte établi et traduit par Albert Rivaud, Paris, Les Belles Lettres, 1956.

XENOFONTE DE ÉFESO, *As Efésíacas: Ântia e Habrócomes*, Tradução do grego, introdução e notas de Vítor Ruas, Lisboa, Edições Cosmos, 2000.

XENOPHONTIS EPHESII, *Ephesiacorum Libri V de Amoribus Anthiae et Abrocomae*, Leipzig, B. G. Teubner, 1973.

XENOPHON D'ÉPHESE, *Les Éphésiaques ou Le Roman d'Habrocomès et d'Anthia*, Texte établi et traduit par Georges Dalmeyda, Paris, Les Belles Lettres, 1926.

Autores Modernos

BRÜDER GRIMM, *Kinder- und Hausmärchen: Ausgabe Letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen herausgegeben von Heinz Rölleke, band 1 (3 bän.), Stuttgart, Philipp Reclam, 2007.

EÇA DE QUEIROZ, *Os Maias: Episódios da Vida Romântica*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d.

I.5. Colectâneas

CHARLESWORTH, James Hamilton (ed.), *OTP*, 2 vols., Garden City-New York, Doubleday, 1985.

ELLIOT, James Keith (ed.), *The Apocryphal New Testament: A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation Based on M. R. James*, New York, Oxford University Press, 2005.

LICHTHEIM, Miriam, *Ancient Egyptian Literature: A Book of Readings – Volume III: The Late Period*, Berkeley, University of California Press, 2006 [1980].

REARDON, Bryan P. (ed.), *Collected Ancient Greek Novels*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1989.

WILLS, Laurence M., *Ancient Jewish Novels: An Anthology*, Oxford University Press, 2002.

II. Estudos

ANDERSON, Graham, *The Second Sophistic: A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*, London-New York, Routledge, 1993.

ANDERSON, Graham, "The pepaideumenos in action: Sophists and their outlook in the early roman empire", in *ANRW*, II, 33.1, 1989, pp. 79-208.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, *Teoria da Literatura*, 8.^a ed., Coimbra, Almedina, 2000.

ALEXANDRE JR., Manuel, *Hermenêutica Retórica*, Lisboa, Alcalá, 2004.

APTOWITZER, Victor, "Asenath, the wife of Joseph: a haggadic literary-historical study", *HUCA*, 1, 1924, pp. 239-306.

ARAÚJO, Luís Manuel de, *Mitos e Lendas do Antigo Egipto*, [Lisboa], Centralivros, 2005.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich, "Forms of Time and of The Chronotope in The Novel", in Michael Holquist (ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, Austin, University of Texas, 1981, pp. 84-258.

BAL, Mieke, *Teoría de la Narrativa (Una Introducción a la Narratología)*, 3.^a ed., Madrid, Cátedra, 1990.

BARTSCH, Shadi, *Decoding the Ancient Novel: The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

BILLAULT, Alain, *La Création Romanesque dans la Littérature Grecque à l'Époque Impériale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

BOHAK, Gideon, Joseph and Aseneth *and the Jewish Temple in Heliopolis*, Atlanta-Georgia, Scholars Press, 1996.

BORG, Barbara (ed.), *Paideia: The World of the Second Sophistic*, Berlin, Walter de Gruyter, 2004.

BOURNEUF, Roland, OUELLET, Real, *L'Univers du Roman*, 2^{ème} éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1975.

BOWERSOCK, Glen, *Greek Sophists in the Roman Empire*, London, Oxford University Press, 1969.

BOWIE, Ewen L., "The Greek Novel", in Simon Swain (ed.), *Oxford Readings in the Greek Novel*, New York, Oxford University Press, 1999, pp. 39-59.

BOWIE, Ewen L., "Greek sophists and the greek poetry in the Second Sophistic", in *ANRW*, II, 33.1, 1989, pp. 79-208.

BRANT, Jo-Ann, HEDRICK, Charles W., SHEA, Chris (eds.), *Ancient Fiction: The Matrix of Early Christian and Jewish Narrative*, Leiden-Boston, Brill, 2005.

BRIDGEMAN, Teresa, "Time and Space", in David Herman (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

BROOKE, George J., "Men and Women as Angels in *Joseph and Aseneth*", *JSP*, 14, 2, 2005, pp. 159-177.

BROWNING, W. R. F., *Oxford Dictionary of the Bible*, New York, Oxford University Press, 2004.

BURCHARD, Christoph, "The Text of *Joseph and Aseneth* Reconsidered", *JSP*, 14, 2, 2005, pp. 83-96.

BURCHARD, Christoph, *Gesammelte Studien zu Joseph und Aseneth: Berichtigt und ergänzt Herausgegeben mit Unterstützung von Carsten Burfeind*, SVTP, 13, Leiden, Brill, 1996.

BURCHARD, Christoph, "Joseph and Aseneth", in Marinus de Jonge (ed.), *Outside the Old Testament*, Cambridge Commentaries on Writings of the Jewish and Christian World 200 BC to AD 200, 4, Cambridge University Press, 1985, pp. 92-110.

BURCHARD, Christoph, *Untersuchungen zu Joseph und Aseneth: Überlieferung-Ortsbestimmung*, WUNT, 8, Tübingen, Mohr, 1965.

CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1978.

CHESNUTT, Randall D., "Joseph and Aseneth: Food as an Identity Marker", in Amy-Jill Levine, Dale C. Jr. Allison, John Dominic Crossan (eds.), *The Historical Jesus in Context*, Princeton Readings in Religions, Princeton University Press, 2006, pp. 357-365.

CHESNUTT, Randall D., "Perceptions of Oil in Early Judaism and the Meal Formula in *Joseph and Aseneth*", *JSP*, 14, 2, 2005, pp. 113-132.

CHESNUTT, Randall D., *From Death to Life: Conversion in Joseph and Aseneth*, JSPSup, 16, Sheffield, Sheffield Academic Press, 1995.

CHESNUTT, Randall D., "Joseph and Aseneth", in David Noel Freedman (ed.), *The Anchor Bible Dictionary*, vol. 3 (6 vols.), New York, Doubleday, 1992, pp. 969-971.

CHESNUTT, Randall D., "The Social Setting and Purpose of *Joseph and Aseneth*", *JSP*, 2, 1988, pp. 21-48.

CHEVALIER, Jean, **GHEERBRANT**, Alain, *Dicionário dos Símbolos: Mitos Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Teorema, 1982.

COLLINS, John Joseph, "Joseph and Aseneth: Jewish or Christian?", in *Jewish Cult and Hellenistic Culture: Essays on the Jewish Encounter with Hellenism and Roman Rule*, Supplements to the Journal for the Study of Judaism, 100, Leiden, Brill, 2005, pp. 112-127 (= "Joseph and Aseneth: Jewish or Christian?", *JSP*, 14, 2, 2005, pp. 97-112).

COLLINS, John Joseph, *Between Athens and Jerusalem: Jewish Identity in the Hellenistic Diaspora*, 2nd ed., The Biblical Resource Series, Grand Rapids, Eerdmans Publishing Co., 2000.

DAVIES, W. D., FINKELSTEIN, Louis, *The Cambridge History of Judaism: Vol. 2 – The Hellenistic Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

DELLING, Gerhard, “Die Kunst des Gestaltens in *Joseph und Aseneth*”, *NT*, 26, 1, 1984, pp. 1-42.

DELLING, Gerhard, “Einwirkungen der Sprache der Septuaginta in *Joseph und Aseneth*”, *JSJ*, 9, 1978, pp. 29-56.

DOCHERTY, Susan, “*Joseph and Aseneth*: Rewritten Bible or Narrative Expansion?”, *JSJ*, 35, 1, 2004, pp. 27-48.

DOODY, Margaret Anne, *The True Story of the Novel*, New Jersey, Rutgers University Press, 1997 [1st print. 1996].

FERNANDÉZ, Ramón Martínez, PIÑERO, Antonio, “Jose Y Asenet”, in Alejandro Díez Macho (ed.), *Introducción General a los Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. III, Madrid, Cristianidad, 1984, pp. 191-208.

FORBES, Moira, “Ideal Man versus Ideal Woman in *Joseph and Aseneth*”, 1999, <http://ntgateway.com/aseneth/Forbes.htm> (15 Dez. 2007).

FUTRE PINHEIRO, Marília Pulquério, *Mitos e Lendas da Grécia Antiga*, vol. I, [Lisboa], Centralivros, 2007.

FUTRE PINHEIRO, Marília Pulquério, “Do Mito à Utopia. Viagem ao mundo do imaginário grego”, in *Actas do V Congresso da APEC – Antiguidade Clássica e Nós: Herança e Identidade Cultural*, Braga, 2006, pp. 569-581.

FUTRE PINHEIRO, Marília Pulquério, “The Language of Silence in the Ancient Greek Novel”, in Siegmund Jäkel, Asko Timonen (eds.), *The Language of Silence*, vol. I, Turun Yliopisto, Turku, 2001, pp. 127-140.

FUTRE PINHEIRO, Marília Pulquério, “Time and Narrative Technique in Heliodorus’ ‘Aethiopica’”, in *ANRW*, II, vol. 34, 4, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1998, pp. 3148-3173.

FUTRE PINHEIRO, Marília Pulquério, “A atracção pelo Egipto na literatura grega”, *Humanitas*, vol. XLVII, tomo I, 1995, pp. 441-468.

FUTRE PINHEIRO, Marília Pulquério, *Estruturas Técnico-Narrativas nas Etiópicas de Heliodoro*, Dissertação de Doutoramento em Literatura Grega, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1987.

GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa*, 3.^a ed., Lisboa, Vega, 1995 (trad. Fernando Cabral Martins, *Discours du récit*, 1972).

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

GINZBERG, Louis, *The Legends of the Jews* (7 vols.), Philadelphia, Jewish Publication Society of America, 1909-1938, vol. II, pp. 170-178; vol. V, pp. 374-375, n. 432.

GOLDHILL, S. (ed.), *Being Greek under Rome; Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of the Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

GRIMAL, Pierre, *Les Jardins Romains*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.

HAMON, Philippe, *Introduction à l'Analyse du Descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

HERMAN, David (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

HUBBARD, Moyer, "Honey for Aseneth: Interpreting a Religious Symbol", *JSP*, 16, 1997, pp. 97-110

HUMPHREY, Edith McEwan, *Joseph and Aseneth*, Guides to Apocrypha and Pseudepigrapha, 8, Sheffield, Sheffield Academic Press, 2000.

HUMPHREY, Edith McEwan, *The Ladies and the Cities: Transformation and Apocalyptic Identity in Joseph and Aseneth, 4 Ezra, the Apocalypse and the Shepherd of Hermas*, JSPSup, 17, Sheffield, Sheffield Academic Press, 1995.

HUNTER, Richard, "Longus, Daphnis and Chloe", in Gareth Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World*, Boston-Leiden, Brill, 2003, pp. 361-386.

HUNTER, Richard, *A Study of Daphnis & Chloe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

ISTRIN, Viktor M., "Apokriph ob Iosifě i Asenefě", in P. A. Lavrov (ed.), *Drevnosti, Trudy Slavjanskoj Komissii Imperatorskago Moskovskago Archeologičeskago Obščestva*, II, Moskau, G. Lissner & A. Geshel, 1898, pp. 146-199.

JOHNSON, Sara Raup, *Historical Fictions and Hellenistic Jewish Identity: Third Macabbees in Its Cultural Context*, University of California Press, 2004.

JOLLES, André, *Formes Simples*, Paris, Éditions du Seuil, 1972 (trad. Antoine Marie Burguet, *Einfache Formen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1930).

KEE, Howard Clark, "The Socio-Religious Setting of Joseph and Aseneth", *NTS*, 29, 1983, pp. 394-413.

KENNEDY, George A., *Greek Rethoric under Christian Emperors*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

KOHLER, K., "Asenath", in *The Jewish Encyclopedia*, vol. II (12 vols.), New York-London, 1902, pp. 172-176.

KRAEMER, Ross Shepard, *When Aseneth Met Joseph: A Late Antique Tale of the Biblical Patriarch and His Egyptian Wife, Reconsidered*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

KRAEMER, Ross Shepard, *Her Share of the Blessings: Women's Religions among Pagans, Jews and Christians in Greco-Roman World*, New York, Oxford University Press, 1992.

KUHN, Karl-Georg, "The Lord's Supper and the Communal Meal at Qumran, in Krister Stendahl (ed.), *The Scrolls and the New Testament*, London, SCM, 1958, pp. 65-93.

KUHN, Karl-Georg, "Repas cultuel essénien et cène chrétienne", in *Les Manuscrits de la Mer Morte, Colloque de Strasbourg, 25-27 mai 1955*, Paris, 1957, pp. 75-92.

LESKY, Albin, *História da Literatura Grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

LIEBER, Andrea, "I Set a Table Before You: The Jewish Eschatological Character of Aseneth's Conversion Meal", *JSP*, 14, 1, 2004, pp. 63-77.

MACHO, Alejandro Diez, *Introducción General a los Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. I, Madrid, Cristianidad, 1984, pp. 214-221.

MARTÍNEZ, Marcos, "A descrição de jardins e paisagens na literatura grega antiga", in José Eduardo Franco, Ana Cristina da Costa Gomes, *Jardins do Mundo: Discursos e Práticas*, Lisboa, Gradiva, 2008 (no prelo).

MENKEN, Maarten J. J., "John 6, 51c-58: Eucharist or Christology?", *Biblica*, 74, 1993, pp. 1-26.

MIGNE, Jacques-Paul, *Dictionnaire des Apocryphes ou Collection de Tous les Livres Apocryphes Relatifs à l'Ancien et au Nouveau Testament*, Petit-Montrouge, 1856-1858. Reprint by Brepols, Turnhout, 1989. ["Joséph", cols. 705-711]

MODRZEJEWSKI, Joseph Méléze, *The Jews of Egypt: From Ramses II to Emperor Hadrian*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

MORGAN, J. R., "Heliodorus", "Longus, Daphnis and Chloe", in Gareth Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World*, Boston-Leiden, Brill, 2003, pp. 417-456.

MOTTE, André, *Prairies et Jardins de la Grèce Antique: De la Religion à la Philosophie*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1972.

MUIR, Edwin, *The Structure of the Novel*, London, Chatto & Windus, 1957.

MÜLLER, Günther, "Erzählzeit und erzählte Zeit", in *Morphologische Poetik*, Tübingen, Schneider, 1968, pp. 195-212.

MÜLLER, Günther, *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, Bonn, Universitäts Verlag, 1947.

NIR, Rivka, "The Conversion of Aseneth in a Christian Context", Paper presented in the International Meeting of the Society of Biblical Literature, 2006, http://www.openu.ac.il/Personal_sites/rivka-nirE.html#12 ; http://www.openu.ac.il/Personal_sites/download/Aseneth_Christian_Context.pdf (15 Dez. 2007).

PASCHALIS, Michael, FRANGOULIDIS, Stavros (eds.), *Space in the Ancient Novel*, Ancient Narrative Supplementum 1, Groningen, Barkhuis & The University Library Groningen, 2002.

PECK, Russel (ed.), *Heroic Women from the Old Testament in Middle English Verse*, Klamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, 1991. [= "The Storie of Asneth", <http://www.lib.rochester.edu/camelot/teams/asnint.htm> (15 Dez. 2007)].

PENN, Michael, "Identity Transformation and Authorial Identification in *Joseph and Aseneth*", *JSP*, 13, 2, 2002, pp. 171-183.

PERVO, Richard I., "Direct Speech in Acts and the Question of Genre", *JSNT*, 28, 3, 2006, pp. 285-307.

PERVO, Richard I., "The Ancient Novel Becomes Christian", in Gareth Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World*, Leiden, Brill, 2003, pp. 685-711.

PERVO, Richard I., "Joseph and Aseneth and the Greek Novel", in George MacRae (ed.), *SBLSP 1976*, Missoula-MT, Scholars Press, 1976, pp. 171-181.

PORTIER-YOUNG, Anatheia E., "Sweet Mercy Metropolis: Interpreting Aseneth's Honeycomb", *JSP*, 14, 2, 2005, pp. 133-157.

PRINCE, Gerald, *A Dictionary of Narratology*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 2003.

PROPP, Vladimir, *Morfologia do Conto*, Trad. Jaime Ferreira e Vítor Oliveira, 5.^a ed., Lisboa, Vega, 2003.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina Macário, *Dicionário de Narratologia*, 7.^a ed., Coimbra, Almedina, 2002.

REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Almedina, 1995.

RICOEUR, Paul, *Temps et Récit III: Le Temps Raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

RICOEUR, Paul, *Temps et Récit II: La Configuration dans le Récit de Fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

RIESSLER, Paul, “*Joseph und Asenath*. Eine altjüdische Erzählung”, *ThQ*, 103, 1922, pp. 1-22; 145-183.

ROWLAND, Rebekah, “Apocalyptic Imagery in *Joseph and Aseneth*”, 1999, <http://ntgateway.com/aseneth/Rowland.htm> (15 Dez. 2007)

RUAS, Vítor, *Iconotextualidade: A Écfrase no Romance Bizantino do Século XII*, Dissertação apresentada à Universidade dos Açores para obtenção do grau de Doutor em Literatura Grega, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 2006.

RUSSEL, D. S., *The Old Testament Pseudepigrapha: Patriarchs and Prophets in Early Judaism*, London, SCM Press Ltd., 1987. [“Joseph”, pp. 91-94.]

SÄNGER, Dieter, “Erwägungen zur historischen Einordnung und zur Datierung von *Joseph und Aseneth*”, *ZNW*, 76, 1985, pp. 86-106.

SÄNGER, Dieter, *Antikes Judentum und die Mysterien: Religionsgeschichtliche Untersuchungen zu Joseph und Aseneth*, Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament, II/5, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1980.

SCHWARTZ, Jacques, “Cléopâtre et Aséneth”, *RHPhR*, 65, 1985, pp. 457-459.

SCHWARTZ, Jacques, “Recherches sur l’évolution du roman de ‘Joseph et Aseneth’ ”, *REJ*, 143, 1984, pp. 273-285.

SIMÕES, Maria Madalena Fernandes, *A Demanda do Amor e o Amor da Demanda: Leituras de Hero e Leandro de Museu*, Dissertação de Mestrado em Estudos Clássicos, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006.

STANDHARTINGER, Angela, *Das Frauenbild im Judentum der Hellenistischen Zeit: Ein Beitrag anhand von Joseph und Aseneth*, AGAJU, 26, Leiden, E. J. Brill, 1995.

STHELY, R., “Une Citation des Upanishads dans Joseph et Aséneth”, *RHPhR*, 55, 1975, pp. 209-213.

WACE, Alan J. B., “Houses and Palaces”, in Alan J. B. Wace, Frank H. Stubbings (eds.), *A Companion to Homer*, London, Macmillan, 1970 [1962], pp. 489-497.

WILLS, Lawrence M., *The Jewish Novel in the Ancient World*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1995.

WEST, S., “Joseph and Aseneth: A neglected greek romance”, *The Classical Quarterly*, New series, 24, 1, May 1974, pp. 70-81.

III. Estudos (Iconografia)

BAR-EFRAT, Shimon, “Some remarks on Rembrandt’s ‘Jacob blessing Ephraim and Manasseh’ ”, *The Burlington Magazine*, vol. 129, n.º 1014, Sep. 1987, pp. 594-595.

BRAHAM, Allan, “The bed of Pierfrancesco Borgherini”, *The Burlington Magazine*, vol. CXXI, n.º 921, December 1979, pp. 754-765.

COSTAMAGNA, Philippe, *Pontormo*, Milano, Electa, 1994, p. 128-130.

DELISLE, Léopold, “Exemplaires royaux et princiers du Miroir historial (XIV^e siècle)”, *Gazette Archéologique*, 11, 1886, pp. 87-101.

NIGRO, Salvatore S. (ed.), *Pontormo: Paintings and Frescoes*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1994;

PÄCHT, Jeanne, **PÄCHT**, Otto, “An unknown cycle of illustrations of the Life of Joseph”, *Cahiers Archéologiques*, 7, 1954, pp. 35-49.

PELEKANIDIS, S. M., **CHRISTOU**, P. C., **TSIOUNIS**, C., **KADAS**, S. N., *The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts, Miniatures-Headpieces-Initial Letters*, Athens, 1974, vol. 1, pp. 456, 458 ss.; figs. 339-341.

SCHWARTZ, Gary, *Rembrandt: His life, His Paintings*, Guild Publishing London, 1985.

STECHOW, Wolfgang, “Jacob blessing the sons of Joseph – From early christian times to Rembrandt”, *Gazette des Beaux-Arts*, 6th series, vol. XXIII, April 1943, pp. 193-208

VIKAN, Gary, *Illustrated Manuscripts of Pseudo-Ephraem’s Life of Joseph and the Romance of Joseph and Aseneth*, Philology Doctor Dissertation, Princeton, 1976.

ZUPNICK, Irving L., “Pontormo’s Early Style”, *The Art Bulletin*, vol. 47, n.º 3, September 1965, pp. 345-353.

ANEXOS

José e Asenet: Capítulos I e II – Texto e Tradução

[I]

[I.1] Καὶ ἐγένετο ἐν τῷ πρώτῳ ἔτει τῶν ἑπτὰ ἐτῶν τῆς εὐθηνίας ἐν τῷ μηνὶ τῷ δευτέρῳ πέμπτη τοῦ μηνὸς ἐξαπέστειλε Φαραὼ τὸν Ἰωσήφ κυκλεῦσαι πᾶσαν τὴν γῆν Αἰγύπτου.

[I.2] καὶ ἦλθεν Ἰωσήφ ἐν τῷ τετάρτῳ μηνὶ τοῦ πρώτου ἔτους ὀκτωκαιδεκάτῃ τοῦ μηνὸς εἰς τὰ ὄρια Ἡλιουπόλεως καὶ ἦν συνάγων τὸν σῖτον τῆς χώρας ἐκείνης ὡς τὴν ἄμμον τῆς θαλάσσης.

1. Aconteceu que, no primeiro ano dos sete anos de abundância, no segundo mês, no quinto dia do mês, o Faraó mandou José fazer um périplo por toda a terra do Egípto. 2. José chegou ao quarto mês do primeiro ano, ao décimo oitavo dia do mês, às fronteiras de Heliópolis e reunia todo o trigo daquela terra como a areia do mar.

[I.3] καὶ ἦν ἀνὴρ ἐν τῇ πόλει ἐκείνῃ σατράπης τοῦ Φαραὼ καὶ οὗτος ἦν ἄρχων πάντων τῶν σατραπῶν καὶ τῶν μεγιστάνων τοῦ Φαραώ. καὶ ἦν ὁ ἀνὴρ οὗτος πλούσιος σφόδρα καὶ φρόνιμος καὶ ἐπιεικὴς καὶ ἦν σύμβουλος τοῦ Φαραὼ ὅτι ἦν ὑπὲρ πάντας τοὺς μεγιστᾶνας Φαραὼ συνίων. καὶ ὄνομα τῷ ἀνδρὶ ἐκείνῳ Πεντεφρῆς ἱερεὺς Ἡλιουπόλεως.

3. Existia nessa cidade um homem, sátrapa do Faraó, o qual era chefe de todos os sátrapas e governadores do Faraó. Este homem era muito rico, sensato e justo e era conselheiro do Faraó, pois era superior a todos os governadores do Faraó. O nome deste homem era Pentefrés, o sacerdote de Heliópolis.

[I.4] καὶ ἦν θυγάτηρ αὐτῷ παρθένος ἐτῶν ὀκτωκαίδεκα μεγάλη καὶ ὡραία καὶ καλὴ τῷ εἶδει σφόδρα ὑπὲρ πάσας τὰς παρθένους ἐπὶ τῆς γῆς. [I.5] καὶ αὕτη οὐδὲν εἶχεν ὅμοιον τῶν παρθένων τῶν Αἰγυπτίων ἀλλὰ ἦν κατὰ πάντα ὁμοία ταῖς θυγατράσι τῶν Ἑβραίων καὶ ἦν μεγάλη ὡς Σάρρα καὶ ὡραία ὡς Ῥεβέκκα καὶ καλὴ ὡς Ῥαχήλ. καὶ ἦν τὸ ὄνομα τῆς παρθένου ἐκείνης Ἀσενέθ.

4. A sua filha era uma jovem de dezoito anos, alta, graciosa e bela em aparência, mais do que todas as raparigas da terra. 5. Não era em nada semelhante às raparigas dos Egípcios, mas era em tudo parecida às filhas dos Hebreus. Era alta como Sara, graciosa como Rebeca e bela como Raquel. O nome dessa jovem era Asenet.

[I.6] καὶ ἀπῆλθεν ἡ φήμη τοῦ κάλλους αὐτῆς εἰς πᾶσαν τὴν γῆν ἐκείνην καὶ ἕως περάτων τῆς οἰκουμένης. καὶ ἐμνηστεύοντο αὐτὴν πάντες οἱ υἱοὶ τῶν μεγιστάνων καὶ υἱοὶ τῶν σατραπῶν καὶ υἱοὶ πάντων τῶν βασιλέων <καὶ> νεανίσκοι πάντες καὶ δυνατοὶ καὶ ἦν ἔρις πολλή ἐν αὐτοῖς περὶ Ἀσενὲθ καὶ ἐπειρῶντο πολεμεῖν πρὸς ἀλλήλους δι’ αὐτήν.

6. E a fama da sua beleza espalhou-se por toda aquela terra, até ao fim da terra habitada. Todos os filhos dos governantes, dos sátrapas e dos reis, todos jovens e poderosos, desejavam desposá-la. Muita rivalidade existia entre eles por causa de Asenet e, por ela, esforçavam-se por lutar uns contra os outros.

[I.7] Καὶ ἤκουσε περὶ αὐτῆς ὁ υἱὸς Φαραὼ ὁ πρωτότοκος καὶ ἐξελιπάρει τὸν πατέρα αὐτοῦ τοῦ δοῦναι αὐτὴν αὐτῷ εἰς γυναῖκα. καὶ εἶπε τῷ Φαραὼ ὁ υἱὸς αὐτοῦ ὁ πρωτότοκος: “δός μοι πάτερ τὴν Ἀσενὲθ τὴν θυγατέρα Πεντεφρῆ τοῦ ἱερέως Ἡλιουπόλεως εἰς γυναῖκα”. [I.8] καὶ εἶπεν αὐτῷ Φαραὼ ὁ πατὴρ αὐτοῦ: “ἵνα τί σὺ ζητεῖς γυναῖκα ἥττον σου καὶ σὺ βασιλεὺς εἶ πάσης τῆς γῆς Αἰγύπτου; [I.9] οὐκ ἰδοὺ ἡ θυγάτηρ τοῦ βασιλέως Μωάβ Ἰωακεὶμ κατεγγύηταί σοι καὶ αὕτη ἐστὶ βασίλισσα καὶ καλὴ σφόδρα; ταύτην λαβὲ σεαυτῷ εἰς γυναῖκα.”

7. Ouvira falar dela o filho mais velho do Faraó e pedia insistentemente a seu pai para que lha desse como esposa. Disse ao Faraó o seu filho mais velho: “Dá-me, pai, Asenet, a filha de Pentefrés, o sacerdote de Heliópolis, como esposa.” 8. E seu pai, o Faraó, disse-lhe: “Porque é que queres uma esposa inferior a ti, sendo tu rei de toda a terra do Egito? 9. Não te estará prometida a filha do rei Joaquim, de Moab, e ela é rainha e muito bela? Tomá-la-ás, para ti, como esposa.”

[III]

[II.1] Καὶ ἦν Ἀσενέθ ἐξουθενοῦσα καὶ καταπτύουσα πάντα ἄνδρα καὶ ἦν ἀλαζών καὶ ὑπερήφανος πρὸς πάντα ἄνθρωπον. καὶ οὐδεὶς ἀνὴρ ἐώρακεν αὐτὴν πώποτε καθότι ἦν πύργος τῷ Πεντεφρῇ παρακείμενος τῇ οἰκίᾳ αὐτοῦ μέγας καὶ ὑψηλὸς σφόδρα καὶ ἐπάνω τοῦ πύργου ἐκείνου ἦν ὑπερῶν ἔχον θαλάμους δέκα.

1. Asenet desrespeitava e desprezava todos os homens e era altiva e arrogante com todos eles. Nunca nenhum homem a tinha visto, pois Pentefrés tinha junto da sua casa uma torre muito grande e alta e no cimo dessa torre existia um piso superior com dez quartos.

[II.2] καὶ ἦν ὁ πρῶτος θάλαμος μέγας καὶ εὐπρεπὴς λίθοις πορφυροῖς κατεστρωμένος καὶ οἱ τοῖχοι αὐτοῦ λίθοις ποικίλοις καὶ τιμίοις πεπλακωμένοι καὶ ἦν ἡ ὀροφή τοῦ θαλάμου ἐκείνου χρυσεῖ. [II.3] καὶ ἦσαν ἐντὸς τοῦ θαλάμου ἐκείνου εἰς τοὺς τοίχους πεπηγμένοι οἱ θεοὶ τῶν Αἰγυπτίων ὧν οὐκ ἦν ἀριθμὸς χρυσοῖ καὶ ἀργυροῖ. καὶ πάντας ἐκείνους ἐσέβετο Ἀσενέθ καὶ ἐφοβεῖτο αὐτοὺς καὶ θυσίας αὐτοῖς ἐπετέλει καθ' ἡμέραν.

2. O primeiro quarto era espaçoso e magnífico, pavimentado com pedras de cor purpúrea; as suas paredes eram compostas por diversas pedras preciosas de grande valor. O tecto daquele quarto era trabalhado a ouro. 3. Dentro desse quarto, embutidos nas paredes, estavam os deuses dos Egípcios, de ouro e prata, em número infinito. Asenet venerava todos eles e temia-os e todos os dias lhes oferecia sacrifícios.

[II.4] καὶ ἦν ὁ δεύτερος θάλαμος ἔχων τὸν κόσμον καὶ τὰς θήκας Ἀσενέθ καὶ ἦν χρυσὸς πολὺς ἐν αὐτῷ καὶ ἄργυρος καὶ ἱματισμὸς χρυσοῦφης καὶ λίθοι ἐκλεκτοὶ καὶ πολυτελεῖς καὶ ὀθόνηι ἐπίσημοι καὶ πᾶς ὁ κόσμος τῆς παρθενίας αὐτῆς. [II.5] καὶ ἦν ὁ τρίτος θάλαμος ταμιεῖον τῆς Ἀσενέθ καὶ ἦν ἐν αὐτῷ πάντα τὰ ἀγαθὰ τῆς γῆς.

4. O segundo quarto continha o guarda-roupa e os cofres de Asenet. Neste estavam muito ouro, prata, roupa bordada a ouro, magníficas pedras preciosas,

linhos finos notáveis e todos os adereços da sua virgindade. 5. O terceiro quarto era a despensa de Asenet e nele estavam todas as coisas boas da terra.

[II.6] καὶ τοὺς λοιποὺς ἑπτὰ θαλάμους εἶχον ἑπτὰ παρθένοι μία ἐκάστη ἓνα θάλαμον κεκτημένη καὶ αὗται ἦσαν διακονοῦσαι τῇ Ἀσενέθ καὶ ἦσαν πᾶσαι ὁμήλικαι ἐν μιᾷ νυκτὶ τεχθεῖσαι σὺν τῇ Ἀσενέθ καὶ ἡγάπα αὐτὰς πάνυ. καὶ ἦσαν καλαὶ σφόδρα ὥς τὰ ἄστρα τοῦ οὐρανοῦ καὶ ἀνὴρ οὐχ ὠμίλει αὐταῖς οὐδὲ παιδίον ἄρρεν.

6. Sete donzelas tinham os sete quartos restantes: cada uma possuía um quarto. Elas serviam Asenet e eram todas da mesma idade, nascidas na mesma noite, juntamente com Asenet, e ela amava-as muito. Eram muito belas, como as estrelas do céu, e nunca nenhum homem tinha estado com elas, nem sequer um jovem rapaz.

[II.7] καὶ ἦσαν θυρίδες τρεῖς τῷ θαλάμῳ τῷ μεγάλῳ τῆς Ἀσενέθ ὅπου ἡ παρθενία αὐτῆς ἐτρέφετο. καὶ ἦν ἡ μία θυρὶς ἡ πρώτη μεγάλη σφόδρα ἀποβλέπουσα ἐπὶ τὴν αὐλὴν εἰς ἀνατολὰς καὶ ἡ δευτέρα ἦν ἀποβλέπουσα εἰς μεσημβρίαν καὶ ἡ τρίτη ἦν ἀποβλέπουσα εἰς βορρᾶν ἐπὶ τὸ ἄμφοδον τῶν παραπορευομένων. [II.8] καὶ ἦν κλίνη χρυσοῦ ἑστῶσα ἐν τῷ θαλάμῳ ἀποβλέπουσα <πρὸς τὴν θυρίδα> κατὰ ἀνατολὰς καὶ ἦν ἡ κλίνη ἐστρωμένη πορφυρᾷ χρυσοῦφῃ ἐξ ὑακίνθου καὶ πορφύρας καὶ βύσσου καθυφασμένη. [II.9] καὶ ἐν ταύτῃ τῇ κλίνῃ ἐκάθευδεν Ἀσενέθ μόνη καὶ ἀνὴρ ἢ γυνὴ ἑτέρα οὐδέποτε ἐκάθισεν ἐπ' αὐτῇ πλὴν τῆς Ἀσενέθ μόνης.

7. E existiam três janelas no maior quarto de Asenet, onde estava confinada a sua virgindade. A primeira janela era muito grande e estava voltada para o pátio do palácio, a oriente, a segunda a sul e a terceira a norte, para a rua, onde passavam os transeuntes. 8. No quarto estava um leito trabalhado a ouro <virado para a janela>, de frente para oriente. O leito era revestido a púrpura bordada a ouro, debruado com jacinto, púrpura e linho. 9. Nesse leito dormia sozinha Asenet e nunca nenhum homem ou outra mulher nele se deitara, à exceção única de Asenet.

[II.10] Καὶ ἦν αὐλὴ μεγάλη παρακειμένη τῇ οἰκίᾳ <κυκλόθεν> καὶ ἦν τεῖχος κύκλῳ τῆς αὐλῆς ὑψηλὸν σφόδρα λίθοις τετραγώνοις μεγάλοις ὠκοδομημένον. [II.11] καὶ ἦσαν

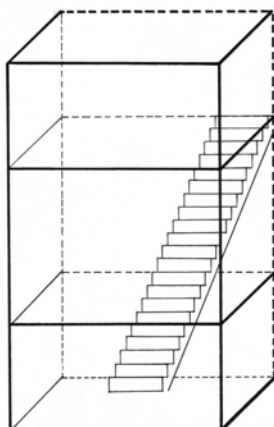
πύλαι τῇ αὐλῇ τέσσαρες σεσιδηρωμέναι καὶ ταύτας ἐφύλαττον ἀνὰ δεκαοκτὼ ἄνδρες δυνατοὶ νεανίσκοι ἔνοπλοι. καὶ ἦσαν πεφυτευμένα ἐντὸς τῆς αὐλῆς παρὰ τὸ τεῖχος δένδρα ὥραϊα παντοδαπὰ καὶ καρποφόρα πάντα. καὶ ἦν ὁ καρπὸς αὐτῶν πέπειρος, ὥρα γὰρ ἦν θερισμοῦ.

10. Existia junto da casa, a todo o redor, um grande terreno e, em torno do terreno, um muro bastante elevado, construído com enormes pedras quadrangulares. 11. Eram quatro os portões do terreno, feitos em ferro, e dezoito robustos jovens armados guardavam cada um. Dentro do terreno, ao longo do muro, estavam plantadas fecundas árvores de toda a espécie e todas com frutos. E os seus frutos estavam maduros, pois era a época da colheita.

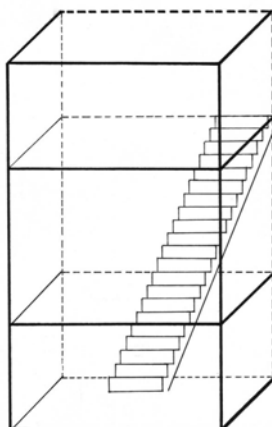
[II.12] καὶ ἦν ἐν τῇ αὐλῇ ἐκ δεξιῶν πηγὴ ὕδατος πλουσίου ζῶντος καὶ ὑποκάτωθεν τῆς πηγῆς ἦν ληνὸς μεγάλη δεχομένη τὸ ὕδωρ τῆς πηγῆς ἐκείνης. ἔνθα ἐπορεύετο ποταμὸς διὰ μέσης τῆς αὐλῆς καὶ ἐπότιζε πάντα τὰ δένδρα τῆς αὐλῆς ἐκείνης.

12. Existia no terreno, à direita, uma fonte de água de nascente abundante e por baixo da fonte uma grande cisterna recebia a água dessa fonte. Aí mesmo, um ribeiro seguia pelo meio do terreno e irrigava todas as árvores daquele terreno.

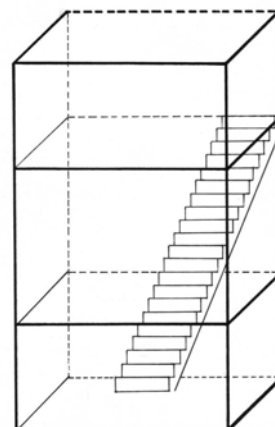
Anexo 2



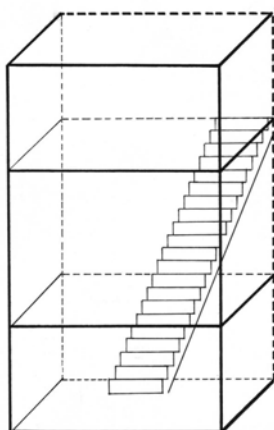
I-III: situação inicial. Supostamente Asenet encontra-se no piso superior.



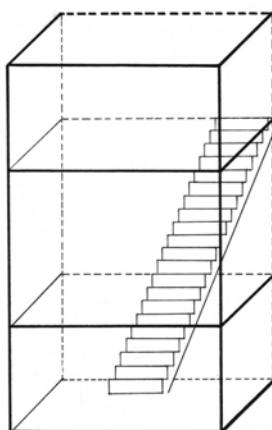
IV: Asenet desce ao encontro dos pais, que regressam do campo.



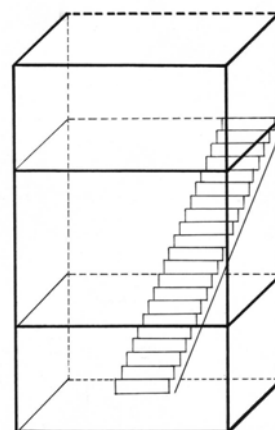
V: Asenet sobe ao seu quarto, para ver José entrar no palácio. Permanece no piso superior até VII.



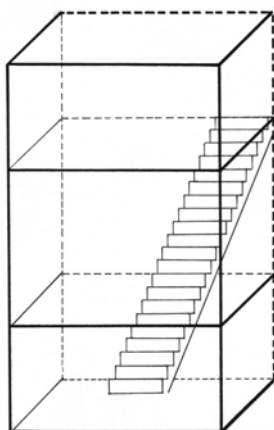
VIII: Asenet desce ao encontro de José, acompanhada de sua mãe.



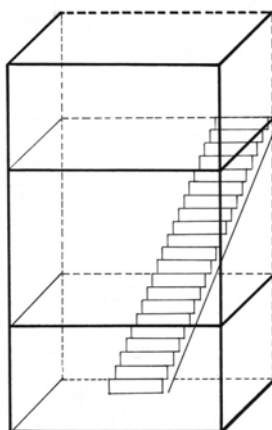
IX: Asenet sobe ao seu quarto já abençoada por José, mas arrependida pela falta que cometera.



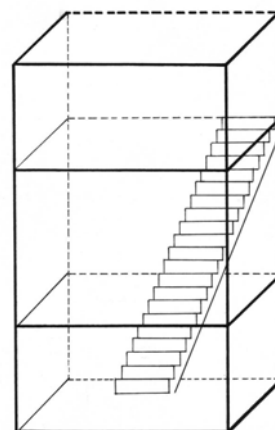
X: Asenet desce ao piso inferior para ir buscar as cinzas, mas...



...rapidamente torna a subir, já com o que procurava.



De X até XVIII: Asenet move-se apenas no piso superior, nos seus três quartos. Os sete dias e a conversão.



XIX: Asenet desce definitivamente ao piso inferior.

Descrição do Palácio de Alcínoo – *Od. VII, 81-132*²⁷⁹

(...) auktar Ddusseuj Al kinobu proj dwmat' iþ kl uta/ pol l alde/oi(khr wfmair' ištamehw, prih xal keon ouþoh ikešqai. wþ te gar hþl ibu aiþl h pel en hþsel hñhj dwma kaq' uþerefej megal htoroj Al kinobio.	“(…) Mas Ulisses aproximou-se do palácio glorioso de Alcínoo. Aí, de pé, muito se lhe revolveu o coração, antes de transpor o limiar de bronze: pois reluzia o brilho do sol e reluzia o brilho da lua no alto palácio do magnânimo Alcínoo.	85
xal keoi meh gar toixoi ej hl edat' ehqa kailehqa, ej muxoh ej: ouþouþ perildelgrigkoþ kuahioio: xruþeiai delquþai pukinoh domon eñtoj eþrgon: staqmoild' aþguþeoi ej xal kelwleštasan ouþwþ aþguþeon d' ej' uþerquþion, xruþeh delkorwhh. xruþeioi d' ekaterqe kailaþguþeoi kuþej hþsan, ouþ Hfaistoj eþteucen iþuihþi prapiþessi dwma ful assemenai megal htoroj Al kinobio, aþanatokuj oñtaj kailaþhþrwj hñnata pahta. ej delqrohoi periltioixon eþhredat' ehqa kailehqa, ej muxoh ej: ouþioie diampereþ, eþq' eþilpeþl oi l eþtoileþhñntoi beþl hþto, eþga gunaiþwn. ehqa del Faiþkwn hþhtoreþ eþriolwnto piñonteþ kailþeñteþ: eþhetanoh gar eþkeskon. xruþeioi d' aþa kouroi eþdmhtwn eþilþwmwn eštasan aiþomehaj daiþaj metalþersih eþkontej, faiþhonteþ nuktaþ kataþdwmata daiþumohessi.	De bronze eram as paredes que se estendiam daqui para ali, até ao sítio mais afastado da soleira; e a cornija era de cor azul. De ouro eram as portas que se fechavam na casa robusta, e na brônzea soleira viam-se colunas de prata. Prateada era a ombreira e de ouro era a maçaneta da porta. De cada lado estavam cães feitos de ouro e prata, que fabricara Hefesto com excepcional perícia para guardarem o palácio do magnânimo Alcínoo: eram imortais e todos os seus dias eram isentos de velhice. Lá dentro, aqui e acolá, estavam tronos encostados contra a parede, desde a soleira até ao aposento mais escondido; e sobre eles estavam mantas delicadas, bem tecidas: trabalhos de mulher. Aí os príncipes dos Feaces tinham por hábito sentar-se a beber e a comer, pois tinham de tudo em abundância. Mancebos dourados estavam de pé junto aos bem construídos altares, segurando nas mãos tochas ardentes, assim iluminando as noites para os convivas sentados no banquete.	90
penþkonta de/oi(dwmailkata dwma gunaiþej ai(meh a) etreubusi mul hj eþi mhl opa karpoh, ai(d' ištouþ uþowþi kailh) akata strwþwsin hñmenai, oiþa/te ful l a makednhþ aiþeifioio: kairousselwn d' oþoneþwn aþol eibetai uþroþ ej aion.	E cinquenta servas tem Alcínoo dentro do palácio: delas há umas que moem o fruto dos cereais nos moinhos; outras fabricam tecidos aos teares e sentam-se a fiar lã, girando as rocas, que se agitam como folhas de um alto choupo. E dos fios de linho escorre o líquido azeite.	105
oþsson Faiþkeþ perilþahtwn iþrieþ aþdrwn nhþ qohh eþilþohtwþeþ aunemen, wþ delgunaiþej ištwn texnhþþai: peri gar sfisi dwken Aqhhh eþga t' eþištþsqai perikal l eþ kailfrehaj eþþl aþ.	Tal como os Feaces são os mais sabedores de todos os homens sobre como navegar uma nau veloz sobre o mar, assim as mulheres têm a perícia dos teares; pois a elas em especial deu Atena o conhecimento de gloriosos trabalhos e boa sensatez.	110
ektosqen d' auþ hj meþaj oþxatoþ aþxi qurawþ tetraguoþ: perild' eþkoþ ej hl atai aþmfoteþwqen. ehqa deldehþrea makralþefukasi thl eqowþnta, oþxnai kailrþiaiþkailmhl eþi aþl aokarpoi sukeþi te gl ukerailkaileþ aiþi thl eqowþsai. taþwn ouþpote karpowþ aþol l utai ouþl aþol eiþei xeimatoþ ouþþelqereþ, eþethþioþ: aþ l aþmal' aiþil Zefuriþ pneibusa taþmeh fuþi, aþ l a delþeþþei. oþxnh eþ' oþxnhþghraþkei, mhþ on d' eþilmhl wþ auktar eþilþtaful hþþtaful hþ sukon d' eþilþukwþ	Fora do pátio, começando junto às portas, estendia-se o enorme pomar, com uma sebe de cada um dos lados. Nele crescem altas árvores, muito frondosas, pereiras, romãzeiras e macieiras de frutos brilhantes; figueiras que davam figos doces e viçosas oliveiras. Destas árvores não murcha o fruto, nem deixa de crescer no Inverno nem no verão, mas dura todo o ano. Continuamente o Zéfiro faz crescer uns, amadurecendo outros. A pêra amadurece sobre outra pêra; a maçã sobre outra maçã; cacho de uvas sobre outro cacho; figo sobre figo.	115
ehqa de/oi(pol ukarpoj a) whleþriþwtai, thþ eþeron meh qeþl oþedon l eurwþeþilþxwþwþ terþetai hþl iþwþ eþteþaj d' aþa te trugowþsin, aþ l aþ deltrapeþusi: paþoiqe de/t' oþmfakeþ eiþþsin aþqoj aþieþsai, eþeraþ d' uþoperkaþzousin.	Aí está também enraizada a vinha com muitas videiras: parte dela é em local plano de temperatura amena, seco pelo sol; na outra, homens apanham uvas. Outras uvas são pisadas. À frente estão uvas verdes que deixam cair a sua flor; outras se tornam escuras.	125
ehqa delkosmhtailþrasiaþlparaþneiþaton oþxon pantoiaþ þefuþþsin, eþhetanoh ganowþsai: ej delduþwþ krhþai h(meh t' aþalkhþon aþanta skidnataþ, h(d' eþerwqen uþ' auþ) hj ouþoh iþþsi proj domon uþyl oh, oþen uþreubnto pol iþtai. toiþ aþ' ej Al kinobio qewþ eþþan aþl aalþwþa.	Junto à última fila da vinha crescem canteiros de flores de toda a espécie, em maravilhosa abundância. Há duas nascentes de água: uma espalha-se por todo o jardim; do outro lado, a outra flui sob o limiar do pátio em direcção ao alto palácio: dela tirava o povo a sua água. Tais eram os belos dons dos deuses em casa de Alcínoo.”	130

²⁷⁹ Texto grego seleccionado a partir de Homerus, *Odyssea*, Recognovit P. von der Muehl, Editio Stereotypa Editionis Tertiae, Stutgardiae, B. G. Teubner, 1984 [1962]; tradução portuguesa seleccionada a partir de Homero, *Odisseia*, Tradução de Frederico Lourenço, 3.ª ed., Lisboa, Livros Cotovia, 2003.

Descrição do Palácio de Eetes – Ap. Rhod., *Argon.*, III, 210-248²⁸⁰

Toisi de\nisso mehoij "Hrh fil a mhtiowsa 210
hþra poul un eþhke di' aþsteoj, ofra l aþoien
Kol xwn muriþn eþnoij ej Aihþao kiohtej
wka d' oþt' ek pedibio pol in kaildwmaq' iþkonto
Aihþew, tote d' aukij aþeskedasen nefoj "Hrh.

eþstan d' eþ προμολησι, teqhþotej efke' aþaktoj 215
euþreiaþ te pul aj kailkibnaj, oiþperi\toikouj
eþeiþj aþexon, qrigkoj d' eþuþerqe domoio
l aihþeoj xal keþsin eþilgl ufidessin aþhrei.
euþkhl oi d' uþer ouþðoh eþeit' eþan aþxi deltoie

hþmeridej xl oeroisi katastefebj petal oisin 220
uþyou=aþiromenai meþ' eþhl eon, ai(d' uþol tþjsin
aþhaoi krhþai piþsurej rþbn, aj ej akhnen
"Hfaistoj kai/r(h(mþn aþabl uþske gal akti,
h(d' oiþw, tritakh delquwdei naen a) oifþj:

h(d' aþ' uþwr proreþske, tolmeþ þpoqi duomeþjsin 225
qermeto Pl hiaþessin, aþmoibþdij d' aþiouþaij
krustal l w ikel on koil hj aþekþkie petrhj.
toiþ aþ' eþilmegaþoisi Kutaieþj Aihþao
texnhþeiþ "Hfaistoj eþhþsato qeþkel a eþra:

kai/oi(xal kopodaj taurouj kame, xal kea de\sfewn 230
hþ stomat', ek de\puroj deinoh sel aj aþmpneiþskon:
proþ delkailauþtoguon stibarou=aþlamantoj aþotron
h) aþev, Hel iþ tihwn xatrin, of rþ/min iþþoiþ
deþato Fl egraiþ kekþhota dhiothþi.

eþqa delkailmeþsaul oj ej hl ato, tþ d' eþilpol l ai 235
dikl idej euþþgeij qal amoi/t' eþan eþqa kaileþqa:
daidal eh d' aihþousa pareþ ekaterqe tetukto.
l ekrij d' aþputeroi domoi eþþasan aþfoteþwqen
twþ hþoi a) l ov meþ, oþij kailuþeiroxoj hþn,

kreiþwn Aihþhj suh efþ naiþske damarti, 240
a) l w d' Aþyurtoj naien paþj Aihþao
(toþ meþ Kaukaþh numþh teken Aþterodeia
priþ per kouridiþn qeþqai Eiþþuian aþoitin,
Thqubj Ωkeanou=te panopl otakhn gegauþav,

kai/min Kol xwn uieþ eþwnumiþn Faeþonta 245
ekl eon, ouþeka paþi meteprepem hþqebisin:)
touj d' ekon aþfipol oi/te kailAihþao quþatrej
aþfw, Xal kioph Mhþeia/te.

²⁸⁰ Texto grego seleccionado a partir de Apollonius Rhodius, *Argonautica*, Recognovit breuique adnotatione critica instruxit Hermann Fränkel, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1961.

Descrição do Palácio de Eros – Apul., *Met.*, V, 1-2, 2²⁸¹

I. 1. Psyche teneris et herbosis locis in ipso toro roscidi graminis suave recubans, tanta mentis perturbatione sedata, dulce conquievit. Iamque sufficienti recreata somno placido resurgit animo. 2. Videt lucum proceris et vastis arboribus consitum, videt fontem vitreo latice perlucidum; medio luci meditullio prope fontis adlapsam domus regia est aedificata non humanis manibus sed divinis artibus. 3. Iam scies ab introitu primo dei cuiuspian luculentum et amoenum videre te diversorium. Nam summa laquearia citro et ebore curiose cavata subeunt aureae columnae, parietes omnes argenteo caelamine conteguntur bestiis et id genus pecudibus occurrentibus ob os introeuntium. 4. Mirus prorsum [magnae artis] homo immo semideus vel certe deus, qui magnae artis suptilitate tantum effervavit argentum. 5. Enimvero pavimenta ipsa lapide pretioso caesim deminuto in varia picturae genera discriminantur: vehementer iterum ac saepius beatos illos qui super gemmas et monilia calcant! 6. Iam ceterae partes longe lateque dispositae domus sine pretio pretiosae totique parietes solidati massis aureis splendore proprio coruscant, ut diem suum sibi domi faciant licet sole nolente: sic cubicula sic porticus sic ipsae valvae fulgurant. 7. Nec setius opes ceterae maiestati domus respondent, ut equidem illud recte videatur ad conversationem humanam magno Iovi fabricatum caeleste palatium. **II.** 1. Invitata Psyche talium locorum oblectatione propius accessit et paulo fidentior intra limen sese facit, mox prolectante studio pulcherrimae visionis rimatur singula et altrinsecus aedium horrea sublimi fabrica perfecta magnisque congesta gazis conspiciat. Nec est quicquam quod ibi non est. 2. Sed praeter ceteram tantarum divitiarum admirationem hoc erat praecipue mirificum, quod nullo vinculo nullo claustro nullo custode totius orbis thesaurus ille muniebatur.

I. 1. “Nestes prados de erva tenra, Psique, recostada sobre um leito de suave relva aspergida pelo orvalho, acabou por repousar docemente, uma vez acalmada a enorme perturbação de espírito. E já vivificada por um sono reparador, levanta-se com o ânimo tranquilo. 2. Avista um bosque repleto de numerosas árvores de alto porte, avista ainda uma fonte de águas cristalinas e transparentes. Mesmo ao meio do bosque, perto do lugar de onde brotava a fonte, havia um palácio real, edificado não por mãos humanas, mas antes por artes divinas. 3. Era bem evidente, logo desde a entrada, que se estava perante a morada esplendorosa e agradável de algum deus. Na verdade, o tecto elevado e cuidadosamente trabalhado em madeira de tuia e em marfim era sustentado por colunas de ouro; as paredes estavam completamente recobertas de prata cinzelada e brindavam o olhar dos visitantes com imagens de feras e de outros animais selvagens do

²⁸¹ Texto grego seleccionado a partir de Apulée, *Les Métamorphoses*, tome II, livres IV-VI, 3^{ème} éd., Texte établi par D. S. Robertson et traduit par Paul Vallette, Paris, Les Belles Lettres, 1958; tradução portuguesa seleccionada a partir de Apuleio, *O Burro de Ouro*, Tradução do latim e introdução de Delfim Leão, Lisboa, Livros Cotovia, 2007.

mesmo tipo. 4. fora pela certa um homem admirável, ou mesmo um semideus ou até seguramente um deus, o obreiro que, com a subtileza de uma arte magnífica, havia dado a forma de feras a tanta prata. 5. Aliás, até os pavimentos, feitos em mosaicos de minúsculas pedras preciosas talhadas à medida, desenhavam nitidamente pinturas de cores variadas. É sem dúvida muitas e muitas vezes feliz quem tem o privilégio de pisar assim gemas e jóias preciosas! 6. Também os restantes aposentos da mansão, tanto no comprimento como na largura, eram de uma preciosidade incalculável e todos os muros, feitos de blocos de ouro maciços, resplandeciam com um fulgor natural, a ponto de a casa ter luz própria, se o sol a não quisesse dar, tal era o brilho dos quartos, das galerias e dos próprios banhos. 7. As restantes riquezas reflectiam, de igual forma, o esplendor da mansão, de maneira que até se julgaria, com acerto, que o grande Júpiter havia mandado edificar este palácio celestial, para conviver com os humanos. **II.** 1. Atraída pelo aspecto agradável destes lugares, Psique decide aproximar-se e, ao sentir um pouco mais de confiança, atravessa o limiar da porta. Em breve, o deleite suscitado pela visão desta beleza excepcional dá-lhe alento para observar cada pormenor; na parte oposta da mansão, avista uns aposentos que exibiam uma arquitectura sublime e estavam repletos de riquezas. Nada existe que também ali não se encontrasse! 2. Contudo, além de admiração provocada por tamanhas riquezas, havia um pormenor particularmente admirável: nem cadeias, nem grades, nem guardas de espécie alguma protegiam aquele tesouro feito com peças vindas do mundo inteiro.”

Concordância

Ao iniciar o estudo de *JosAsen*, foi nosso principal objectivo reunir todo o material, relacionado com o tema, que estivesse ao nosso alcance. Para além da consulta bibliográfica, julgámos de relevo a criação de uma concordância que nos facilitasse a leitura e a análise do texto. Uma vez feita, tornou-se verdadeiramente imprescindível para a nossa investigação. Apresentamo-la agora, em formato digital, como anexo deste trabalho.

A presente concordância foi elaborada com o programa *AntConc*, versão 3.2.1, *software* disponível, em acesso livre, na Internet. Tem como base a edição do texto grego estabelecida por Christoph Burchard, Carsten Burfeind e Uta Barbara Fink, em 2003²⁸². Acompanha-a um índice de frequências, também elaborado a partir do mesmo programa.

A sua concretização deve-se ao estimado e ilustre Professor António Rodrigues de Almeida, para quem vão estas boas palavras e a quem, mais uma vez, nos mostramos profundamente gratos.

²⁸² C. Burchard mit unterstützung von Carsten Burfeind und Uta Barbara Fink, *Joseph und Aseneth: Kritisch Herausgegeben*, PVTG, 5, Leiden-Boston, E. J. Brill, 2003.